Tudor Vianu
Filosofie şi poezie
Studiu introductiv de
MIRCEA MARTIN
Editura enciclopedică română
Bucureşti 1971

Simetria revelată a ideilor sau Tudor Vianu despre filosofie şi poezie

Cum se întâmplă în toate lucrările lui Tudor Vianu, problema enunţată în titlu e făcută să apară ca parte a unui întreg şi ca etapă din**tr-**un proces. Schimburile reciproce între filosofie şi poezie sunt aşezate în cercul mai cuprinzător al relaţiilor între artă, filosofie şi religie. Criteriul reunirii îl constituie faptul că aceste trei forme ale spiritului se deschid asupra totalităţii lumii şi presupun transcendenţa unui absolut.

Dar «lumea modernă a apărut odată cu prima tresărire a gândului despre autonomia diferitelor domenii ale culturii» **–** spune Tudor Vianu **–** şi dezvoltarea ei în continuare a însemnat tocmai împlinirea acestui gând în forme din ce în ce mai radicale. Epoca noastră este epoca autonomizării valorilor, a fragmentării spiritului pe planuri separate de cunoaştere, a activităţii limitate şi intensive înăuntrul unei specialităţi.

Mişcarea limitativă, restrictivă, a ştiinţelor exacte vine aşadar în conflict cu statutul celor trei forme spirituale înrudite, care acţionează întotdeauna în direcţie expansivă. Tendinţa modernă de analiză a aplicat însă disciplina specializării şi acestor «manifestări de totalitate». Aşa apare «purismul» contemporan, fenomen excesiv şi condamnabil în concepţia lui Tudor Vianu, după care, dacă **s-**a câştigat conştiinţa specialităţii fiecărui domeniu, nu înseamnă că trebuie să se piardă înţelegerea unităţii profunde a spiritului.

S-ar părea astfel că poziţia lui e solidară cu încercarea de refacere postkantiană a unităţii spirituale înfăptuită de poeţii şi filosofii romantici. Dar, «felul în care romantismul a pus problema a fost mai întotdeauna defectuos», conducând la un concept adulterat al religiei, filosofiei şi artei.

Respingând separaţia excesivă care sacrifică exigenţa totalităţii dar şi contopirea ce anulează specificul, autorul nostru îşi ia distanţa sa atât faţă de purism cât şi faţă de romantism. Pentru el, ca şi pentru Croce, pe care îl citează cu alt prilej, «formele spiritului sunt distincte nu separate».

Printre încercările desfăşurate de-a lungul secolului al XIX-lea, «de curăţire a tuturor formelor superioare de viaţă ale spiritului», Tudor Vianu pomeneşte pozitivismul. Într-adevăr, în concepţia unui Auguste Comte, de pildă, constituirea filosofiei ca disciplină cu adevărat ştiinţifică («starea ştiinţifică pozitivă») impunea depăşirea etapelor anterioare, «teologică» şi «metafizică», ale evoluţiei intelectuale.

Dar ar trebui, credem, adăugată precizarea că în aplicaţia la domeniul artistic, pozitivismul a fost departe de a dovedi aceeaşi înclinaţie «puristă». Dimpotrivă, pozitivarea treptată a studiului literar, de pildă, **s-**a confundat cu o îndepărtare treptată de la esenţa specifică a literaturii ca artă, de la valorificarea estetică propriu-zisă, înspre biografism exterior şi factologie. În aşa fel încât tendinţele de purificare de la sfârşitul secolului al XIX-lea apar şi ca o reacţie împotriva confuziilor şi simplificărilor pozitiviste.

De altfel, originea îndepărtată a procesului de pozitivare din critica şi istoria literară trebuie căutată în iniţiativa romantică de a explica opera prin autor, de a descoperi resorturile psihologice ale structurii artistice.

Iată cum din**tr-**un punct de vedere romantismul şi pozitivismul sunt mai puţin divergente decât **s-**ar părea.

Nu e singura deviere petrecută în posteritatea atât de îndelungată şi contradictorie a ideologiei romantice. Tudor Vianu însuşi, **într-**unul din capitolele acestei cărţi, urmăreşte degenerarea ideii romantice a filosofiei ca poezie în estetism, şi rezervele lui nu se îndreaptă atât împotriva punctului de vedere romantic (deşi îl consideră «defectuos»), cât împotriva unor asemenea prelungiri abuzive.

În studiul aplicat al raporturilor poeziei cu filosofia vor fi izolate «infiltraţiile didactice» din cuprinsul marilor poeme romantice, dar întreaga energie a refuzului se va îndrepta împotriva «poeziei filosofice» cultivate mai târziu de autori mediocri. La fel, atunci când argumentează înrudirea profundă între formele spiritului, are în vedere nu atât opoziţia mentalităţii izolant ştiinţifice, cât trecerea şi decăderea ei în bagajul comun: «Unde spiritul ştiinţific şi tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conştiinţa, vie de pildă în antichitate, că cine înţelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adoraţiei. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor pagini, să arătăm cât au pierdut şi filosofia şi arta din slăbirea sentimentului unităţii lor şi cât au ele de câştigat din reactivarea conştiinţei că rădăcinile lor se implântă în acelaşi teren şi că aceeaşi sevă le hrăneşte.»

*

Este imediat evident faptul că Tudor Vianu obişnuieşte să urmărească şi să clarifice întotdeauna o anumită *relaţie* prin**tr-**o *filiaţie*. Ceea ce se observă mai greu este că, la rândul ei, această filiaţie se încredinţează mai degrabă logicii decât istoriei. De pildă, reprezentarea specific romantică despre poezie şi filosofie ca despre două

momente succesive ale spiritului apare dedusă din modul nu mai puţin romantic de a considera identică funcţia lor. Ideea identităţii o provoacă logic pe aceea a succesiunii – anume invocate pentru a explica diferenţierea totuşi existentă.

De vreme ce aparţin în egală măsură epocii romantice (la rigoare **s-**ar putea stabili anteriorităţi, dar ar mai fi ele semnificative?), cele două idei se află **într-**un raport de consecuţie şi nu de desfăşurare în timp, de succesiune logică, nu cronologică. De altfel e semnificativ faptul că primul autor citat e Vico, cel care vorbise de o vârstă iniţială a poeziei şi de una a filosofiei, încă înainte de romantism, deci înainte de confundarea funcţiei lor spirituale.

Mai departe, ideea reîntoarcerii poeziei la izvoarele mitului e văzută ca o reacţie şi ca o soluţie salvatoare la teza hegeliană a dispariţiei artei, deşi ea apăruse destul de limpede încă teoreticienilor romantici şi, înaintea lor, aceluiaşi Vico, după care inspiraţia poetică, în momentele cele mai fericite, a apelat la fantezia mitică.

Succesiunea istorică nu e ignorată, dar ordonarea problemelor se face **într-**un plan în care însăşi stringenţa logică provoacă asemenea intervertiri. Numai intrând **într-**un ansamblu de relaţii necesare şi coerente o idee îşi cucereşte, în interpretarea lui Tudor Vianu, deplina ei actualitate.

Pe de altă parte, succesiunea istorică, atunci când e în chip explicit urmărită, se arată a fi întotdeauna şi în întregime consecutivă. Astfel **–** pentru a rămâne în acelaşi cerc de probleme **–** doctrina «artei pentru artă» apare «din**tr-**un fel de oboseală faţă de intenţiile metafizice, religioase şi sociale» ale poeţilor romantici „după cum conceptul de «poezie filosofică», cristalizat ceva mai târziu, reprezintă, dimpotrivă, o încercare de a întări prin

efort speculativ demnitatea artei ameninţate să piară în sistemul lui Hegel. Alături de reîntoarcerea la mituri, care e, de fapt, o «eternă reîntoarcere» * aceste două orientări se constituie, în concepţia lui Vianu, ca moduri de a rezolva dialectica între filosofie şi poezie, moduri radical deosebite, dar unite prin refuzul punctului de vedere hegelian.

Nimic nu e întâmplător deci, istoria ideilor îşi descoperă mai devreme sau mai târziu coerenţa, la Tudor Vianu *istoricul* tinde să se confunde cu *logicul*.

Dar poate că o replică şi mai convingătoare dată funestei ipoteze hegeliene trebuia căutată în poetica simbolistă şi postsimbolistă. Şi tot acolo o aprofundare a raporturilor între poezie şi filosofie. Ideea «purificării», ca şi aceea a «reîntoarcerii», invocate de Vianu însuşi, se integrează, e drept, în conceptul atât de complex al poeziei moderne. Dar nu fără să servească unor rosturi «metafizice». Căci respingerea speculaţiei versificate ori a pledoariei sentimentale nu înseamnă abolirea funcţiei cognitive a artei, dimpotrivă, rafinarea şi adecvarea ei la posibilităţi specifice.

«Să cedezi iniţiativa cuvintelor» e tot un mod de cunoaştere care îşi are promisiunile lui; în captarea stărilor poetice născânde inteligenţa e prezentă şi... cointeresată; muzica versurilor nu e sonoritate goală, ci o esenţializare armonică a unei stări de spirit; poetul modern se învăluie în aparenţa senzaţiilor, dar e setos de absolut.

A descoperi şi a resimţi unitatea lumii prin jocul subtil al «corespondenţelor», prin proiecţia analogică, reprezintă un act metafizic. Simbolul, devenit principiu însuşi al creaţiei, cultura delicată a nuanţei, indeterminarea provocatoare şi stimulatoare, mijloacele muzicale ale sugestiei chiar, sunt semnele unei alianţe discrete dar fecunde între poezie şi filosofie.

*

Tudor Vianu înţelege să rezolve tema propusă (şi poate că însăşi generalitatea ei îl obligă să procedeze astfel) examinând cu precădere vederile în legătură cu poezia ale poeţilor şi filosofilor, şi mai puţin activitatea poetică propriu-zisă. Studiul relaţiilor între poezie şi mitologie, de pildă, nu are ca obiect poezia, ci diferite consideraţii despre importanţa poetică a mitologiei. Nu sunt urmărite interferenţe şi ecouri, sunt expuse teoriile despre mit ale lui A. Scirlegel, Schelling, Wagner şi Nietzsche. În genere distincţiile autorului cresc mai mult din critica unor concepţii anterioare decât din**tr-**un contact direct şi izolator. Cercetarea sa e mai degrabă deductivă decât inductivă.

Simptomatică pentru această îndepărtare de sugestiile contemplaţiei directe este şi întârzierea prudentă cu care ancheta sa teoretică se deschide asupra fenomenului poetic modern. Chiar şi atunci tind un titlu ori un fragment poetic sunt citate pentru a sprijini o anumită idee, autorii la care se apelează aparţin în număr covârşitor epocii romantice. Nu numai poezia dar şi doctrinele poetice mai noi sunt puse destul de rar la contribuţie. Cu toate că sunt pomenite nume ca Poe, Bremond, Valéry, încheierile lui Tudor Vianu se fondează tot pe experienţa romantismului, considerată critic prin consecinţele ei asupra mişcării literare ulterioare.

Este în firea lucrurilor ca o încercare generalizatoare să păstreze faţă de literatura curentă un interval asigurător de cel puţin un deceniu. Tudor Vianu îşi publică însă lucrarea în 1937, deci *după* ce în Europa apăruseră deja sinteze critice şi chiar filosofice în care revoluţia poetică modernă îşi găsise ecou. Un deceniu mai devreme poezia însăşi îşi reînnoise tradiţia pentru o nouă plecare.

Aşa încât, în chiar momentul apariţiei, *Filosofie şi*

poezie nu cred să fi fost o carte «actuală». Cu atât mai puţin astăzi, când alte întrebări confruntă creatorii şi cititorii de poezie. Meritele şi importanţa ei nu trebuie căutate în promptitudinea sincronizării, nici în eficacitatea unei anumite acţiuni de orientare concretă a instituţiei literare, ci în seriozitatea tratării, în rigoarea cu care problemele alese sunt constituite prin înmănuncherea unor puncte de vedere autorizate de tradiţie, în încercarea susţinută de a surprinde tiparul nemişcător al poeziei în diferitele ei conexiuni. Se vede îndată că tema enunţată, cu multiplele ei ramificaţii şi rezolvări istorice, serveşte ca pretext pentru o *metafizică a poeticului*. Urmărind raporturile istorice ale poeziei cu filosofia ori mitologia, el încearcă să stabilească *natura* însăşi a acestor raporturi. Aşadar, istoricul problemelor îl conduce la o meditaţie a esenţelor.

Ceea ce intenţionează el mai mult sau mai puţin acoperit este o definiţie a poeziei în autonomia şi eteronomia ei constitutivă. Valabilă în chip firesc mai cu seamă pentru tipul romantic de poezie, această definiţie **s-**ar cere întrucâtva revizuită, spre a putea cuprinde şi fenomenul poetic modern. Numeroase repere sunt deja trasate, dar lipseşte aici decizia ordonatoare, deducţiile nu au radicalismul pe care conştiinţa estetică actuală îl aşteaptă.

Nu încape nicio îndoială că referinţele mai susţinute la experienţa poetică şi teoretică modernă i-ar fi adâncit observaţiile şi I-ar fi apropiat mai mult de esenţa râvnită a poeziei. Aşa însă unele concluzii şi ilustraţii ale cărţii par astăzi învechite iar abordarea câte unei poezii moderne – neadecvată.

Iată, de pildă, unul din rarele cazuri când se referă – tot prin intermediar – la un poem (aşa-zicând) modern (căci e scris cam acum o sută de ani). E vorba de

binecunoscuta *Chanson d'automne* a lui Verlaine, în care un gânditor ca Simmel a văzut «excesul conştiinţei heracliteenş» a omului modern, lipsit de substanţă vitală şi posibilitate de fixare.

O asemenea exegeză cuprinde, după Vianu, «ceva pedant şi repulsiv», iar argumentul său este unul tradiţional, de psihologie a artistului: asemenea creaţii ar fi «în mintea creatorilor», departe «de orice intenţii teoretice».

Dar criticul comite aici ceea ce **într-**o terminologie mai nouă şi mai pretenţioasă se numeşte «eroarea intenţionalităţii». Căci nu e nevoie să atribuim ideile sugerate **într-**un poem autorului, după cum nu trebuie să le raportăm la intenţiile mărturisite ori bănuite ale acestuia. Poemul lui Verlaine exprimă un sentiment confuz de înstrăinare şi dezrădăcinare pe care *îl* recunoaştem, chiar dacă poetul n**-**a avut conştiinţa deplină a implicaţiilor lui.

Poezia spune întotdeauna mai mult decât a vrut autorul ei să spună. Există în cel mai naiv şi spontan poem o «filosofie» care nu se poate reduce, desigur, la un principiu şi nici nu se confundă cu o alegorie…

«Filosofia» artistică trebuie de obicei să fie latentă, dar poate, uneori, să fie chiar inconştientă. Calificaţia din urmă, atribuită unei activităţi prin excelenţă lucidă şi raţională, are de ce să şocheze. Să nu uităm însă că e vorba de o gândire artistică, de o filosofie înglobată organic **într-**un poem şi adoptând în mod firesc regimul de existenţă al acestuia. Prin chiar deschiderea ei infinită, care aşteaptă şi îngăduie actualizări diverse, poezia, arta în genere, şi cea modernă în special, fac posibil paradoxul unei gândiri originare inconştiente de toate virtualităţile ei. O gândire ce nu aparţine în întregime unui autor, care o covârşeşte pe aceea a autorului. Nu e vorba aici câtuşi de

puţin de vreo «mistică» a creaţiei, ci de un raport obiectiv de condiţionare reciprocă între creaţie şi receptare. Căci în ciuda unor supoziţii mai vechi, opera de artă nu există «în sine», ea se încredinţează unui public a cărui reacţie contează *principial,* nu numai empiric. Niciun estetician din secolul nostru nu mai susţine caracterul pasiv al contemplaţiei artistice.

Psihologia receptării se întoarce dialectic asupra psihologiei creaţiei. Asta vrea să însemne «depăşirea», «covârşirea» autorului.

Poetul adevărat gândeşte *i-mediat* cu cuvintele, limbajul însuşi gândeşte în poemul lui. «Ceea ce creează în noi nu are nume» **–** spune Valéry, nu în sensul că poezia ar fi «dictată» autorului, ci în sensul că polivalenţa ei semnificativă o îndepărtează de origine, o face să nu-i mai aparţină în exclusivitate. Limbajul devine purtătorul unei ambiguităţi revelatoare ce transformă poemul **într-**un *act,* iar receptarea lui **într-**o *participare*.

Orice exegeză are a descoperi, aşadar, filosofia poemului, nu pe aceea a poetului. Căci niciun poet **–** şi în orice caz niciun poet modern **–** nu îşi «transpune» concepţia despre lume **într-**un poem, ci «ajunge» la această concepţie prin el.

De altfel, în cuprinsul unui alt capitol (*Interpretarea filosofică a poeziei*[1]), va respinge el însuşi încercările mai vechi sau mai noi ale criticii de a folosi poezia pentru «a reface doctrina despre viaţă şi lume a poeţilor». Or, dacă o asemenea reconstituire nu e posibilă sau nu e valabilă, înseamnă că între convingerile poetului şi poezia lui este o distanţă suficientă pentru ca exegeza ei să nu fie astfel

---

1 în acelaşi capitol, comentînd aplicaţiile la poezie ale morfologiei culturii, autorul recunoaşte că această nouă orientare «ne îngăduie să vorbim despre o filozofie a poeţilor, chiar acolo unde nui întîmpinăm urmele exprese ale reflecţiei teoretice».

strict condiţionată. Oricum, filosofia declarată a poetului nu poate fi invocată ca ultim argument în interpretarea poeziilor lui.

*

Pentru Tudor Vianu «poezia filosofică» – e o poezie exterioară, neterminată, eşuată, un concept negativ în definirea căruia sunt rechemate şi verificate distincţiile principiale de la început între poezie şi filosofie. În cadrul mai restrâns al culturii române poziţia sa e anticipată de aceea a unor critici ca Lovinescu şi Zarifopol, cel dintâi preocupat să pună în evidenţă condiţia fatal mediocră a «poeziei de concepţie» profesate la noi de Panait Cerna, al doilea discreditând cu nemiloasă dexteritate pretenţiile şi excesele filozofarde ale unui J-M. Guyau, fără însă a-d ignora pe discipolul său autohton.

La Vianu polemica rămâne abstractă vizând mai mult un tip de poezie decât o direcţie anumită. Iar în ce-l priveşte pe Cerna, acesta e adus în discuţie nu ca poet, ci ca teoretician de sursă germană al aşa-numitei «Gedankenlyrik». Polemica îi prilejuieşte lui Tudor Vianu, care e estetician şi nu critic, o dezbatere în legătură cu funcţia ideilor în structura poetică.

Obişnuitul istoric al problemei face să apară distincţia între poemul didactic şi cel simbolic, iar această distincţie, la rândul ei, pune în evidenţă imediată anacronismul formelor didactice în vremurile mai noi.

Dacă didacticismul unui poem ca *De rerum natura* al lui Lucreţiu este îndreptăţit istoric, manifestările lui în continuare la un Schiller, Pope ori Sully Prudhomme sunt respinse pe măsura înaintării în timp.

Ideile reprezintă un mod de adâncire a viziunii poetice cu condiţia să apară, nu să **pre**existe, să menţină dispoziţia contemplativă, nu **s-**o transforme în curiozitate gnoseologică. În pagini de o vibrantă pătrundere.

Tudor Vianu subliniază «nota de reverenţă şi de fervoare» rezultată din atingerea cu sensurile universale a tuturor «emoţiilor poetice mai înalte». Experienţa poeziei – adaugă el – «deschide perspective către viaţa supremă a spiritului», neavând nevoie de atitudini doctrinare ori de simboluri dificile.

Aşadar, fără nicio încordare pedantă şi, mai ales, fără să-şi depăşească în vreun fel condiţia, poezia adevărată poartă un mesaj de universală semnificaţie, în care se ascunde «filosofia» ei. O filosofie latentă, dar eficace, difuză în substanţa poemului.

În studiul pe care-l închină *Poeziei lui Eminescu*, Tudor Vianu nu va desprinde numai implicaţiile absolute din meditaţiile în versuri ale poetului, dar va încerca să transpună însăşi armonia acestor versuri în planul unei semnificaţii ideale, şi e de mirare cum această intuiţie critică rămâne fără consecinţe ultime în concepţia sa teoretică. În orice caz, pentru el «poezia absolută» este cea care atinge treptele cele mai înalte, interzicându-şi să fie altceva decât poezie. Dimpotrivă, «meditaţia nudă» e semn de comoditate poetică şi didacticism.

Dar există totuşi o pregnanţă a formulării, o concentrare a sentinţei, ce pot fi recuperate estetic chiar şi când sunt întâlnite în proză şi care cu atât mai puţin ar putea fi ignorate în cadrul unui discurs poetic. Şi apoi mai există o «simpatie» estetică a ideilor, un efect al succesiunii lor compacte. «Dacă poemele filosofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întâmplă în ciuda didacticismului lor» – adaugă Vianu retrăgând o clipă refuzul pentru a-l consolida.

Astăzi, dintr-o perspectivă modificată de însăşi distanţa istorică, descoperim o savoare a poeziei gnomice în chiar supunerea neabătută a versurilor la o idee, în înlănţuirea lor necesară, în cadenţa lor previzibilă, în ecoul

lor meritat.

E, desigur, un farmec al desuetudinii, dar, poate, şi al unei pierdute simplităţi.

Punctele de aşteptare ale anchetei se schimbă **într-**un capitol următor (*Filosofia ca poezie*), pentru a putea descoperi de această dată o transmisiune inversă, de la poezie înspre filosofie.

Mai întâi, situaţia nelipsită de paradox a ideologilor romantici, pentru care poezia însemna forma cea mai înaltă de cunoaştere umană, singura în măsură să garanteze accesul la absolut, şi care, cu toate acestea, în textele lor filosofice îndepărtau tentaţia exprimării poetice, progresând **într-**o dialectică minuţioasă şi aridă, refuzată înţelegerii comune. După acţiunea de separaţie a pozitivismului neokantian, prin care «asociaţia filosofiei cu poezia **s-**a ruinat», curentele anti**-**intelectualiste moderne solicită din nou «energiile estetice ale spiritului, intuiţia şi sentimentul individualului», şi, odată cu ele, expresia poetică reintră în drepturile ce**-**i fuseseră cândva recunoscute chiar de Platon.

Dar de la tentativa de dezintelectualizare a conceptului filosofic se ajunge destul de repede la estetizarea lui deplină. Nu numai că filosofia trebuie să primească sugestiile artei şi să pună la contribuţie facultăţi specific poetice, dar actul însuşi de a filosofa începe să fie privit sub specia stilului, iar construcţia unui sistem drept o problemă de compoziţie, de formă.

Autorul pe care Vianu îl citează şi**-**i comentează aici este Keyserling, filosof improvizat şi divers, de o tardivă fecunditate, pentru care «filosofarea e artă pură», iar «valoarea unei concepţii despre lume e o problemă de stil». Titlul însuşi al cărţii lui Keyserling conţine ideea directoare, originală şi riscată în egală măsură, căci nu ne trimite la o artă «a gândirii» înţeleasă ca aptitudine

metafizică şi dexteritate speculativă, ci numeşte pur şi simplu o identitate esenţială. Suntem **într-**o etapă avansată de subiectivizare a filosofiei. Premisele ei pot fi descoperite în chiar sistemul kantian, dar expresia deplină o înregistrăm abia în orientările anti-intelectualiste din secolul nostru.

Keyserling apropia filosofia de artă pentru că vedea în artă «cea mai înaltă expresie a vieţii» –, iar în această apropiere o şansă oferită gândirii disciplinate de a depăşi speculaţia aridă şi erudiţia artificială. După el, adevărata filosofie este ştiinţă în sensul în care şi arta este ştiinţă: prin stăpânirea perfectă a unei tehnici şi a unei materii a cunoaşterii: «După cum la pictor putem presupune o cunoaştere exhaustivă a materialului său încât percepe chiar şi „chimismul” culorilor sale, având intuiţia influenţei lor reciproce şi a schimburilor posibile, în aceeaşi măsură filosoful trebuie să stăpânească ştiinţa vremii sale şi să interpreteze corect rezultatele ei, astfel ca imaginea lumii pe care o proiectează să nu se întunece sau să fie distrusă prin descompunerea culorilor.»

Identitatea unui gânditor o dă felul propriu de a pune problemele, modul de formare a unui material neutru şi general cunoscut. Ca şi artistul, gânditorul e în căutarea unui «cum» la care nu poate ajunge fără vocaţie şi chiar fără «inspiraţie spontană».

Se creează astfel premise pentru ca reluarea problemei prin prisma categoriilor psihologice să conducă la o concluzie radicală. Pentru Keyserling nu există Weltanschauung impersonal, orice concepţie filosofică are un caracter particular. Mai mult, tocmai acest caracter personal, individual conferă adevărului filosofic valoare obiectivă. Căci obiectivitatea este întotdeauna referitoare la un subiect. Fiecare sistem filosofic trebuie mai întâi validat personal. Încheierea lui Keyserling sună astfel:

«Cine aspiră la cunoaşterea adevărului trebuie mai întâi să se exprime deplin pe sine». Recunoaştem aici o replică la un foarte vechi principiu filosofic, dar şi o absolutizare a momentului subiectiv al cunoaşterii. Căci după Keyserling condiţia obiectivităţii unei concepţii filosofice este satisfăcută – aşa cum am văzut – prin chiar valabilitatea ei subiectivă. Dar dacă subiectivitatea aduce o cauţiune obiectivităţii, nu înseamnă că se confundă cu ea. Răsunetul subiectiv e necesar, dar nu şi suficient. Pentru a putea fi xtinsă, subiectivitatea trebuie să se supună unor criterii exterioare probante.

Dar nu cumva, prin chiar aprofundarea unor incidente personale, şi prin aducerea lor la expresia speculativă, se poate accede direct la universalitate?

În orice caz, după Keyserling, condiţia filosofiei nu constă în universalitate, ci în originalitate, şi aşa se justifică faptul că o concepe «ca artă».

*

Un punct de vedere asemănător dar altfel argumentat se putea găsi la un teoretician în genere intelectualist ca Valéry, căruia un eseu despre Da Vinci îi servea drept pretext pentru o discuţie despre însăşi *posibilitatea filosofiei*. «Orice filosofie e – < „o chestiune de formă» – scria acesta, la rândul lui, deducând regimul ei *artistic* din chiar faptul că se întemeiază pe cuvânt şi are de învins insuficienţele limbajului. Să precizăm însă de la început că şi pentru Valéry filosofia îşi menţine funcţia de explicaţie a lumii, numai că – demonstrează el – această explicaţie are loc întotdeauna **într-**un sistem anumit, **într-**o formă particulară, care nu e indiferentă. Filosoful e un «specialist al Universalului», dar al unui universal care «se manifestă numai sub formă verbală» şi are întotdeauna un caracter *personal*. Pretenţiile de supremă generalitate trebuie să cadă, criteriile şi categoriile filosofice sunt, de

fapt, nişte invenţii, filosofii înşişi nişte «creatori ce se ignoră», iar filosofia «un gen literar particular». «Veritabila profunzime a filosofiei stă în puterea de construcţie şi în libertatea ei de poezie abstractă.» Noţiunile filosofice sunt comparate cu idolii necesari cândva unei credinţe primitive şi deveniţi astăzi simple (şi frumoase) statui. Tot aşa, sistemele filosofice rămân (dacă rămân) ca opere de artă.

Dar adevărata filosofie este în acelaşi timp *ştiinţă*, în măsura în care principiile sale se verifică prin**tr-**o putere, iar această putere, la rândul ei, se verifică prin**tr-**un act. Plecând de la Da Vinci, în a cărui activitate teoria se confunda cu practica şi înţelegerea cu creaţia, Valéry respinge o filosofie care «purcede numai şi numai din discurs şi care nu se orientează decât către idei». În vederile lui, conceptul filosofic, ştiinţific şi artistic se unifică sub semnul aceluia de *putere*. Filosofia, ca şi ştiinţa şi ca şi arta, trebuie să însemne nu numai un mod de a gândi, dar de *a face*. Principiile ei trebuie să dea «formule de activităţi». Aşadar, o «artă a ideilor», care să nu mai deosebească ideile de forme, cunoaşterea de execuţie, «materia» de «spirit».

Un asemenea mod lipsit de sistem, dar «mai fertil şi mai adevărat», de a filosofa ar putea relansa efortul meditativ, ar aduce «salvarea Numenilor», însufleţind din nou aceste entităţi deja vlăguite ale metafizicii...

Cât despre Leonardo, întrucât pictura este pentru el – ca pentru Mallarmé poezia – o activitate totală căreia întreg universul i se supune, «pictura este filosofia lui».

Dar pentru că posibilităţile filosofiei se identifică, în viziunea tradiţională, cu posibilităţile limbajului „procesul intentat de Valéry filosofiei se continuă cu o critică a limbajului. Aici apar propoziţii care în ansamblul operei lui sună ca laitmotive şi se referă la ceea ce astăzi numim

«alienarea prin cuvânt», «drama limbajului», ori «minciuna inevitabilă a scriiturii». Printre primii autori care aşază problema în termenii ei moderni. Valéry observă că însăşi generalitatea limbajului îl face inadecvat în toate împrejurările, incapabil să surprindă irepetabilul existenţei şi să transmită adevărurile profunde ale lumii şi ale fiinţei. Acestea nu se pot constitui «în mediul în care răsună cuvântul».

Convenţiile deformatoare şi automatismele limbajului explică descreşterea importanţei lui «în toate domeniile» şi apelul la alte soluţii de comunicare faţă de care acesta n-ar mai fi decât «o primă şi grosolană aproximaţie». «Ideografia raporturilor figurate între calităţi şi cantităţi» sau formulele muzicale ale stărilor afective ar fi asemenea limbaje mai pure şi mai complexe totodată decât limbajul comun. Mai mult chiar, unii filosofi încearcă să clatine tirania expresiei discursive, să se despartă de convenţii, căutând «înainte de limbaj», cu luminile discrete şi intermitente ale intuiţiei. Aceştia sunt aşa-numiţii «filosofi-muzicieni».

Aşadar, de la filosofie ca «gen literar» Valéry ajunge la ideea „filosofului muzician» sau a picturii ca filosofie, voind să atragă atenţia asupra posibilităţii unei gândiri nediscursive, o gândire care se poate manifesta nu doar în absenţa conceptelor, dar chiar a cuvintelor. Concluzia aceasta e mai potrivită însă pentru filosofia artei decât pentru filosofia ca artă. Căci oricât am verifica insuficienţele limbajului, oricât am înţelege mobilul deseori individual al unei construcţii de idei, oricât am aprecia elocvenţa mută a unui tablou, nu putem primi, cu seriozitate teoretică, o asemenea identificare.

Am prezentat cât mai fidel şi cât mai detaşat cu putinţă aceste concepţii pentru a se vedea cu claritate câte sugestii conţine radicalismul lor, dar şi cită generalizare

grăbită şi excesivă.

Întâlnim la cei doi teoreticieni o răsturnare de raporturi care în istoria ideilor îşi are semnificaţia ei. Dacă în vremuri mai îndepărtate arta a trecut drept slujitoare a filosofiei, asistăm aici la încercarea de a aprecia filosofia din punct de vedere estetic. Nu întâmplător asemenea păreri aparţin fie unor artişti, fie unor gânditori insuficient exprimaţi. Nici Keyserling, şi nici chiar Valéry nu contează **într-**o istorie a filosofiei. De altfel, nici unui filosof adevărat nu i**-**au lipsit criteriile şi cu atât mai puţin cuvintele. Iată de ce **–** spre deosebire de Vianu, ale cărui exemple am ţinut totuşi să le înmulţim **–** credem că însuşi conceptul filosofiei ca artă este mai degrabă un loc virtual abstract, o simplă posibilitate speculativă, decât o realitate în istoria culturii.

*

Urmărind în continuare raporturile filosofiei cu poezia, Tudor Vianu adaugă soluţiilor teoretice prezentate până acum câteva ipostaze concrete.

«De câte ori o operă a propus o concepţie despre lume, aceasta a fost influenţată de un filosof» **–** scrie el, invocând filiaţia descendentă a ideilor de la Spinoza la Goethe şi de la Kant la Schiller. Propoziţiei i se retrage apoi generalitatea prin descoperirea în antichitate a unui caz contrar, de anticipare poetică a unui concept filosofic. Cunoştinţele şi reprezentările despre natură ale filosofilor presocratici au fost sensibil modelate de un anumit sentiment al naturii revelat în poezia marilor lirici din secolele VI şi VII î.e.n.

În ce ne priveşte, am putea adăuga exemple mai recente în care poezia dă sugestii filosofiei.

Astfel, în concepţia unui Dilthey nu se poate să nu recunoaştem o regrupare şi o integrare a *Fragmentelor* lui Novalis. E drept că *Fragmentele* sunt teoretice, dar prin

aceasta nu mai puţin organice operei poetului care poartă acelaşi mesaj.

De altfel, la filosofii anti-intelectualişti, printre care se numără şi Dilthey, se poate vorbi nu numai de influenţa unui anumit poet, ci de alegerea poeziei, a artei în genere, drept model pentru însăşi speculaţia metafizică.

Mai departe, pentru unii reprezentanţi ai existenţialismului, poezia devine chiar *obiect* al meditaţiei, al unei meditaţii filosofice, nu estetice. Nuanţa contează, căci, plecând de la poezie, atari autori nu ajung la o estetică, aşa cum ar fi normal, ci la un veritabil «Weltanschauung». Pentru Heidegger, de pildă, meditaţia asupra Poeziei este cel mai înalt mod de filosofare, întrucât oferă gânditorului şansa de a ieşi din neautentic şi de a accede la Adevăr şi la Fiinţă. Nu ne vom mira deci să-i vedem căutând în (şi prin) poezia lui Hölderlin soluţii ontologice. Iar împrumutul de metafore de la poeţii studiaţi ori propria aptitudine metaforizantă manifestată cu deosebire în scrierile din urmă sunt încă o dată simptomatice pentru un filosof, în vederile căruia Gândirea şi Poezia stau atât de aproape.

Opera unui alt important gânditor modern mai poate fi invocată aici ca probă a intimităţii filosofiei cu poezia. E vorba de Gaston Bachelard, pentru care imaginaţia poetică constituie în acelaşi timp model, obiect şi mijloc al construcţiei metafizice. Nu e cazul acum de a urmări semnificaţiile în plan propriu-zis filosofic ale unor asemenea concepţii. Invocarea lor aci are rostul de a ilustra cu speţe noi rolul stimulator, exemplar, pe care-l poate avea uneori pentru filosof poezia.

Nu înseamnă câtuşi de puţin că transmisiunea are un singur sens în epoca modernă. Sunt destule cazuri în care filosofia «informează», nu atât poezia, e drept, dar restul literaturii în orice caz. Aşa, de pildă, se pot izola accente

existenţialiste mai ales în dramaturgie, ca şi anumite ecouri fenomenologice în tehnica observaţiei şi a compoziţiei în roman, fără să mai vorbim de îndrumarea certă materialist-istorică pe care o trădează dispunerea şi rezolvarea conflictelor la atâţia scriitori mai vechi sau mai noi.

*

Care este însă, dincolo de tipuri istorice şi stiluri individuale, întemeierea logică a asocierii filosofiei cu poezia? Tudor Vianu o stabileşte şi ne-o transmite prin ceea ce aş numi o analogie de mijloace şi o omologie de atitudini.

Mai întâi, poezia e prezentă în câmpul filosofic prin însăşi intuiţia la care gânditorii calificaţi sunt nevoiţi să apeleze pentru a sesiza realităţi ce scapă logicii. Intuiţia e, ca atare, o facultate distinctivă dar nu exclusivă, iar purtătoarele ei la nivelul expresiei verbale sunt metaforele. Aşadar, în al doilea rând, filosofia e poetică prin imaginile revelatoare la care recurge uneori.

Dar în afară de acest transfer substanţial există între filosofie şi poezie o corespondenţă mai abstractă de procedare. Orice filosof – spune Vianu – se defineşte prin**tr-**o anume opţiune iniţială, orice sistem se clădeşte pe afirmarea aprioricǎ a unei valori. În acelaşi timp, orice încercare metafizică tinde să se rezolve **într-**o convergenţă a ipotezelor şi a soluţiilor, să se rotunjească **într-**o totalitate. Dar atât opţiunea subiectivă cât şi efortul de rotunjire, de armonizare a întregului, sunt acte de creaţie, operaţii de artist.

Cu alte cuvinte, după Vianu, filosofia e omologabilă cu arta prin premise – care sunt fatal subiective, şi prin rezultat – care este o operă.

Dar, recunoscând rolul anticipativ al opţiunii, ne putem întreba dacă subiectivitatea iniţială nu e

neutralizată de coerenţa impersonală a sistemului. Apoi să nu uităm totuşi că o demonstraţie filosofică răspunde altor sarcini decât aceleia a propriului său echilibru. Nu-i mai puţin adevărat însă că acest echilibru, obţinut printr-o articulare perfectă, ireproşabilă, este nu numai un mijloc ci condiţia însăşi de a putea exprima convingător conformitatea cu lumea, care constituie ţinta supremă. Armonia şi rotunjimea ne apar deci ca primordial necesare solidităţii sistemului, nu frumuseţii lui.

«Fără spirit poetic filosofia n-ar ajunge niciodată la termenul ei» – consideră Vianu, înţelegând prin totalizare efortul specific închegării unei opere. Dar dincolo de totalitatea operei se află totalitatea înglobantă a universului însuşi, pe care orice filosofie o vizează fără să aibă nevoie de vreun model artistic. Aşa privite lucrurile, adevăratul model al totalităţii îl dă cuprinderea filosofică, nu cea artistică. Prin exigenţa totalizării, arta este filosofică şi nu filosofia artistică.

*

Deşi consideră virtuţile poetice nu numai necesare dar chiar indispensabile construcţiei filosofice, Tudor Vianu va refuza să admită preocuparea expresă pentru stil, abuzul metaforic ori manifestările de lirism. El recunoaşte că «reflecţia filosofică lucrează cu forţele poetice ale Spiritului», dar cere gânditorului specializat un efort consecvent şi auster îndreptat spre cunoaştere, discreditând astfel conceptul «filosofiei ca poezie».

Ce înseamnă «filosofia ca poezie»? Realizarea acestui concept presupune dezinteres faţă de acordul gândirii cu obiectul, faţă de valabilitatea criteriilor, şi concentrarea – specific artistică – asupra expresiei, a cărei frumuseţe e potenţată prin cultivarea imaginilor. Numai că adevărata frumuseţe a filosofiei «nu e de ordinul sensibilităţii, ci al abstracţiunii», iar excesul imagistic nu e doar semnul

inadecvării, ci şi al «lipsei de stil şi de gust».

Tudor Vianu foloseşte acest prilej pentru a limita rolul imaginii poetice în filosofie, după cum **într-**un moment anterior şi simetric al discuţiei stabilise rolul ideilor în poezie. El concepe intervenţia poeziei în filosofie ca «un efect al limitelor raţiunii» şi o acceptă numai ca atare. Metafora trebuie aici subordonată cunoaşterii, ea poartă un sens care o depăşeşte, filosoful nu**-**şi poate îngădui **s-**o preţuiască şi **s-**o cultive în sine. Cu alte cuvinte, imaginea în filosofie nu are **–** nu poate avea **–** o funcţie estetică, ci una *euristică*.

Este poate momentul să observăm **–** în chiar sensul consideraţiilor de până acum ale autorului **–** că *efectele* estetice ale unui text filosofic nu sunt fără legătură cu dezbaterea pe care o conţin.

Forţa de inaugurare a unei gândiri, simetria revelată a ideilor, drama lor exemplară şi **–** probă supremă

— Coincidenţa cu faptele, toate aceste determinări sfârşesc prin a provoca o reacţie artistică. Pe de altă parte, pregnanţa formulării, eleganţa stilului, întorc asupra conţinutului abstract o lumină suplimentară. Modul de «rostire» a ideilor nu este câtuşi de puţin indiferent. Frumuseţea conferă o preţioasă garanţie adevărului, îl întăreşte pe poziţiile lui, îi amplifică rezonanţa şi durata.

Este ceea ce se întâmplă şi în textele lui Tudor Vianu însuşi, atât de lipsite de farmec aparent şi evitând, pe cât posibil, metafora sau retorica, întotdeauna ostentaţia, dar impresionând prin amploarea şi severitatea argumentaţiei desfăşurată mereu **într-**o frază de o vibrantă limpezime.

Adevărata simetrie a ideilor, aceea care stârneşte bucurii estetice, nu este un efect retoric, după cum nu este nici «primită» ori garantată de premise; ea decurge din**tr-**un efort de totalizare în acelaşi timp *expansiv* şi *confesiv*, din**tr-**o coerenţă interioară menţinută până la capăt şi

revelată abia atunci.

*

În încheierea comentariilor dedicate acestui capitol, o surpriză şi o perplexitate: cum se explică, oare, că în ordinea filosofiei poetice, dacă nu în aceea, mai generală, a titlului însuşi al cărţii, Tudor Vianu nu pomeneşte nici măcar o dată numele lui Blaga?

E drept că la data primei ediţii din *Filosofie şi poezie* (1937), sistemul filosofic blagian era departe de a se fi cristalizat, dar o revizuire a lucrării cu prilejul reeditării din 1943 ar fi trebuit să ţină seama de contribuţia atât de importantă, nu numai pe plan naţional, a compatriotului său. Nici în vreo altă carte a sa, Tudor Vianu nu se referă la filosofia lui Blaga, după cum nici acesta nu a considerat în scris activitatea de estetician şi ideolog a lui Vianu. Este cel puţin ciudată această ignorare reciprocă a doi oameni care au întreţinut toată viaţa raporturi intime cordiale.

Cât de mult ar fi câştigat dezbaterea despre filosofia poetică pe care o angajează Vianu prin implicarea modului blagian de a filosofa se poate observa din**tr-**o simplă înşirare a câtorva din temele şi tensiunile lui constitutive. Am fi fost astfel aduşi în situaţia să medităm la problema sistematizării filosofice a unor intuiţii de poet şi, în acelaşi timp, la aceea a rolului expresiei unice „plastice, memorabile şi intraductibile, la funcţia gnoseologică şi chiar ontologică acordată metaforei poetice şi la riscurile inventivităţii verbale în cadrul riguros ai filosofiei.

*

La originea «poeziei filosofice» şi a «filosofiei ca poezie», Tudor Vianu aşeza iniţiative romantice. Explicaţia devenirii lipseşte însă din comentariul său şi am putea folosi această absenţă drept pretext pentru o altă reprezentare logică şi istorică a problemei, păstrând termenii înşişi ai autorului.

Am văzut că ideea identităţii între filosofie şi poezie, postulată de teoreticienii romantici, presupunea succesiunea celor două forme ale spiritului, aşadar nu denumea o stare, ci un proces. Nu era vorba, în fapt, de identitate, ci de identificare, ce mergea până la substituire. Importă ca atare sensul procesului, ordinea succesiunii. Din acest punct de vedere ideologia romantică se scindează în două direcţii opuse: pe de o parte Hegel, care preconizează identificarea poeziei cu filosofia, pe de altă parte poeţii, în frunte cu Novalis, care susţin identificarea filosofiei cu poezia. Sensul mişcării diferă pentru că reprezentarea ierarhiei spirituale e diferită: la Hegel poezia devine filosofie pentru că filosofia e forma supremnă a Spiritului; pentru poeţi, dimpotrivă, filosofia sfârşeşte în poezie pentru că poezia este adevărată încununare a Spiritului. Ierarhia contrară e transmisă posterităţii, care o radicalizează şi o schematizează uneori în chip aberant.

Identificarea poeziei cu filosofia conduce la «poezia filosofică», în vreme ce identificarea filosofiei cu poezia, la «filosofia ca poezie». Deosebirea logică între cele două momente este însemnată. În concepţia romantică identificarea este mereu viitoare (coincizând teoretic cu substituţia integrală), filosofia *trece* în poezie şi invers; pentru teoreticienii ulteriori, filosofia *este o* problemă de stil şi de formă, poezia *este* filosofie versificată. Succesiunea e absorbită în simultaneitate, procesul devine concept.

Mai important este însă faptul că această spaţializare a devenirii produce o filosofie estetizată şi un lirism conceptualizat – categorii artificiale a căror contradicţie interioară se datorează pierderii funcţiei specifice. Continuitatea logică existentă între funcţie şi mijloace devine acum contradicţie.

Poezia ţine să îndeplinească o funcţie filosofică, filosofia **–** una formală, poetică; sau, menţi**nându-**şi fiecare funcţia îşi împrumută reciproc mijloacele. Dar indiferent dacă, în vederea realizării funcţiei specifice, se adoptă mijloace inadecvate ori, dimpotrivă, mijloace caracteristice sunt subordonate unei funcţii străine, rezultatul este acelaşi. Nu contează dacă, de pildă, «poetul filosof» renunţă la funcţia lirică a poeziei pentru a exprima idei, sau speră ca abia prin conceptualizare să ajungă la adevărata poezie, confuzia mijloacelor şi pierderea funcţiei specifice subminează iniţiativa lui.

Respingând ideea romantică a succesiunii formelor de spirit, Tudor Vianu îndreaptă criticile sale mai cu seamă asupra alienării funcţionale pe care conceptele nou formate o trădează.

Apropii**ndu-**se de încheierea studiului său, T. Vianu crede că problema filosofiei ca poezie nu este «absolut simetrică cu aceea a poeziei filosofice». Şi adaugă această explicaţie: «Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu şi o filosofie fără poezie».

În ce ne priveşte, nu subscriem nici la enunţul primei propoziţii, nici la argumentul celei de a doua. Termenii respectivi se află, după părerea noastră, **într-**un raport simetric, şi tocmai această simetrie vom încerca **s-**o demonstrăm în continuare, nu înainte de a recunoaşte că înseşi premisele lui Tudor Vianu ne**-**au sugerat**-**o.

Pentru aceasta vom lărgi sfera unui termen şi vom urmări apoi felul cum se sincronizează conceptele amintite de**-**a lungul unei evoluţii istorice.

Astfel, mai întâi, nu credem că nu se poate concepe o filosofie fără poezie. E suficient să invocăm repetatele încercări de scientizare ale filosofiei din secolul al XIX**-**lea şi până astăzi, ori marxismul însuşi, al cărui materialism ferm şi a cărui dialectică riguroasă nu datorează nimic

poeziei.

În al doilea rând, de la romantism şi până în epoca modernă, raporturile înseşi între poezie şi filosofie au cunoscut mutaţii însemnate care conduc la o altă concluzie.

Astfel, conceptul modern al poeziei se constituie prin renunţarea la sintaxa raţională, la gândirea discursivă în genere, evoluţia ei de la simbolism la suprarealism **s-**a confundat cu o *îndepărtare treptată de filosofie*.

Pe de altă parte, de la sfârşitul secolului trecut şi nu fără legătură cu revoluţia poetică, o parte a filosofiei şi-a modificat, la rândul ei, statutul, dar aici sensul evoluţiei I-a dat tocmai *apropierea de poezie*. Nu vrem şi nu avem cum să generalizăm; nu toată filosofia modernă **s-**a apropiat de poezie, după cum nici poezia modernă, în diversitatea atât de greu reductibilă a orientărilor ei, nu a «fugit» de filosofie. Privind însă lucrurile *global* (şi în cadrul unei discuţii generale despre filosofie şi poezie nu **s-**ar putea altfel), constatăm că relaţia între poezie şi filosofie a rămas aceeaşi în etapa lor modernă. Relaţia celor două concepte se dovedeşte a fi constituită dialectic, neîngăduind deplasarea unuia şi menţinerea celuilalt în nemişcare. Altfel spus, poezia **s-**a îndepărtat vertiginos de filosofie, dar, în acelaşi timp, sau mai exact, ia un scurt interval, filosofia **s-**a apropiat de poezie, refăcând astfel un echilibru pe care evoluţia unui termen ameninţa să-i deteriorareze. Aşa încât poezia modernă nu ni se pare a fi mai departe de filosofia modernă decât poezia romantică de filosofia romantică. Iată de ce evoluţia modernă a poeziei nu constituie o probă suficientă în favoarea părerii lui T. Vianu că e posibilă o poezie fără filosofie, «dar nu şi o filosofie fără poezie».

Opoziţia semnificativă nu trebuie stabilită între poezia modernă şi filosofia modernă, oi între poezia

modernă şi poezia tradiţională, între *caracterul ei filosofic* de atunci şi de acum. Căci acest caracter se păstrează, manifestările lui sunt însă altele. Îndepărtarea poeziei de filosofie nu implică pierderea apetitului ei metafizic, ci doar satisfacerea lui prin mijloace diferite. La fel, «modelarea» filosofiei de către poezie nu provoacă dispariţia efortului de riguroasă abstractizare, ci mlădierea şi extinderea lui asupra unor domenii până atunci evitate.

«Poezia poate atinge intuiţiile cele mai înalte – scrie Vianu – fără să împrumute conţinuturile abstracte ale filosofiei, în timp ce filosofia nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei.» Dar se ridică o întrebare: aşa cum poate exista poezie «fără conţinuturi abstracte», nu poate exista şi filosofie fără metafore?

Să ne înţelegem: filosofia rămâne un conţinut abstract, dar filosofia poeziei înseamnă altceva, după cum poezia rămâne, în esenţă, viziune metaforică, dar poezia filosofiei înseamnă, din nou, altceva.

Suntem în măsură să stabilim înăuntrul relaţiei permanent întreţinute între poezie şi filosofie o dislocare teoretică pe care abia evoluţia modernă a conceptelor o face vizibilă cu destulă claritate. Există o *relaţie de suprafaţă*, manifestată în filosofie prin prezenţa metaforelor, de pildă, iar în poezie, prin cultivarea expresă a ideilor, şi o *relaţie de adâncime*, de permanenţe subiacente şi implicaţii tacite. Căci aşa cum intuiţia concură nevăzut la revelaţiile şi sintezele filosofice, tot aşa în cel mai «inocent» şi incoerent poem se află un nucleu semnificativ greu reductibil dar transmisibil. E vorba să o gândire discontinuă, nu de una pozitiv coerentă; o supoziţie complexă a cărei deschidere filosofică reprezintă o posibilitate oferită cititorului, o gândire transferată cititorului.

Ilustrative pentru o relaţie superficială ni se par

tocmai conceptele amintite (filosofia ca poezie, poezia filosofică), în ciuda tendinţelor evidente de contopire care le însufleţesc. Nu prezenţa în sine a metaforelor ori, respectiv, a conceptelor constituie o probă de superficialitate, ci funcţia pe care ele încearcă **s-**o realizeze în cadre nepotrivite. Imaginea poate fi cultivată în orice tip de filosofie cu condiţia să promoveze cunoaşterea şi să i se supună. La fel, ideile apar în poezie chiar în forma nudă, dar **într-**un context aservit frumosului şi destinat contemplaţiei (vezi demonstraţia lui Vianu).

Poezia filosofică şi filosofia poetică sunt concepte ratate în măsura în care ţintesc rosturi străine înainte de a le satisface pe cele proprii. Poezia îşi propune să traducă o «concepţie» înainte de a fi poezie, iar filosofia caută un stil înainte de a găsi un acord cu lumea.

Or, dimpotrivă, numai îndeplini**ndu-**şi funcţia specifică fiecare dintre ele poate aspira la virtuţile celeilalte. Adevărata valoare poetică a filosofiei şi adevărata valoare filosofică a poeziei se configurează abia în momentul când funcţia care le defineşte este cu adevărat săvârşită. Filosofia poate fi considerată din punct de vedere stilistic, dar numai *dacă* şi *după* ce construieşte ipoteza unui adevăr. Nu prezintă interes în sine nici metaforele presărate în textul abstract, nici rostogolirea de sentinţe în versuri. Condiţia poeziei pentru a fi filosofică şi condiţia filosofiei pentru a fi poetică este să**-**şi îndeplinească… propria condiţie.

Mai mult, am putea spune că exact în momentele de desfăşurare culminantă, când filosofia sau poezia ajung să se exprime fiecare în parte în mod strălucit şi deplin, atunci limitele dispar şi aprofundarea funcţiilor specializate se nezolvă prin**tr-**o încrucişare a efectelor. Adevărata relaţie de adâncime între filosofie şi poezie apare abia atunci.

Mai rodnic şi mai stimulator pentru discuţia noastră decât raportul între mijloace şi funcţie este, credem, acela între scopuri şi efecte. Adevărul şi Frumosul, ca scop sau ca efect îndepărtat – iată alternativele constitutive pentru alte două concepte, a căror simetrie ar putea fi cu greu tăgăduită. «Filosofia poeziei» şi «poezia filosofică» sunt conceptele pe care le propunem tocmai pentru că exprimă acea relaţie de profunzimi şi de esenţe despre care am vorbit.

În ce constă, de pildă, poezia filosofiei, altfel spus efectul ei estetic? Căci există o poezie a ideilor, şi frumuseţea nu lipseşte din acest teritoriu abstract şi arid. Ea este însă un efect îndepărtat, uneori chiar un mijloc, dacă ne gândim la pregnanţa unei sentinţe ori la seducţia vasală a unei imagini, dar niciodată un scop. Efectul estetic al filosofiei decurge din coerenţa înaltă a ideilor, din tensiunea şi pasiunea demonstraţiei, din caracterul ei irefutabil.

Aspecte ale unei profunde reciprocităţi, filosofia poeziei şi poezia filosofiei trimit imaginaţia spre un strat de latenţe inseparabile, spre un spaţiu lăuntric în care organul virtual al poeziei şi acela al filosofiei palpită alături. Semnul acestei unităţi organice profunde îl constituie tocmai actualizarea în domenii distincte pe care cultura le menţine în simultaneitate. Altfel spus, această simultaneitate e semnul coincidenţei lor sufleteşti.

Unitatea originară determină o convergenţă a efectelor. şi astfel pagina severă de filosofie ne aduce la vibraţie, iar poemul ne rezervă o iniţiere şi un acces, preţios spre cunoaştere. Frumosul cheamă cunoaşterea, cunoaşterea provoacă sentimentul frumosului. Absolutul emoţiei devine cunoaştere a absolutului, cunoaşterea absolutului ne aruncă în absolutul emoţiei. Unite prin rădăcinile lor în spirit, filosofia şi poezia se întâlnesc

— Tot în spirit – ca purtătoare de absolut.

Nici filosofilor şi nici poeţilor nu le-a lipsit conştiinţa acestui mesaj. Cei dintâi au considerat Poezia un aspect al Gândirii şi Frumuseţea un aspect al Adevărului. Cât despre ceilalţi, cum Tudor Vianu însuşi observă, «nu era o vorbă uşuratică aceea lui Mallarmé afirmând că „îi lipseşte orice competenţă, în afară de absolut”».

MIRCEA MARTIN

Nota editorului

Având de ales între ediţiile din 1937 şi din 1943, editorul, de acord cu autorul studiului introductiv, s-a oprit, pentru esenţializarea în dimensiuni date a volumului de faţă, la cea dintâi, adăugând din ediţia ulterioară capitolele *Permanenţa frumosului* şi *Semnificaţia filosofică a artei*. O altă «sinteză», pe care ne propunem să o publicăm în anii ce vor veni, va cuprinde, sub titlul *Idealul clasic al omului*, volumul originar şi alte texte având aceeaşi temă.

Ediţia a fost îngrijită în redacţie, respectându-se formele de limbă proprii autorului şi modernizându-se ortografia. Greşelile de tipar au fost corectate tacit. Toate textele incluse între paranteze unghiulare o aparţin editorului.

E. E. R.

Prefaţă

Apariţia acestei lucrări după un interval atât de scurt de la *Estetica* mea (2 vol., 1934 – 1936) se justifică printr-o variere a punctului de vedere adoptat acolo. Astfel, pe când *Estetica* se înfăţişează ca o lucrare ştiinţifică în care opera de artă este descrisă în constituţia, tipurile şi relaţiile ei, în modul producerii şi receptării ei subiective, aşa cum ea se arată unei observaţii care nu se preocupă decât de latura fenomenală a lucrurilor, încercarea de faţă

caută să pătrundă până la rădăcina ei mai adâncă, până la aspectul ei metafizic. Prilejul îl dă comparaţia filosofiei cu poezia, o comparaţie care ţine seama de identitatea conţinutului lor profund, dar şi de deosebirea esenţială a manifestărilor şi mijloacelor respective. Evident, ca totdeauna în astfel de cercetări, partea de ipoteze şi de experienţe personale este destul de întinsă. Dar dacă, pe baza lor, cercetarea de faţă a putut câştiga noţiuni mai precise în judecata mai multor curente moderne de artă şi gândire, ca şi în problema poeziei filosofice, a filosofiei ca artă şi a interpretării filosofice a poeziei, poate că strădania noastră nu va fi fost cu totul zadarnică.

Introducere

Religia, filosofia şi arta în epoca specialităţilor

Lumea modernă a apărut odată cu prima tresărire a gândului despre autonomia feluritelor domenii ale culturii. Se ştie cât de târziu **s-**a prezentat minţii omeneşti această idee. Antichitatea n**-**a cunosc**ut-**o. Nici evul mediu în primele lui secole. Abia prin veacul al XII-lea, teoria adevărului dublu, teologic şi filosofic, ne face să presimţim ceva din spiritul modern al autonomiei valorilor şi al specialităţilor contemporane. Procesul se dezvoltă din clipa aceasta **într-**un mod neîntrerupt. Etapele lui principale au fost adeseori puse în lumină. Nu este deci necesar să insistăm mai mult aci despre luptele gândirii ştiinţifice a Renaşterii cu dogmele Bisericii. Istoria culturii a arătat de asemeni cât datoresc formele ei moderne teoriei unui Machiavelli despre autonomia politicului faţă de morală. Reforma religioasă a lui Iarther preconizează deplina separaţie a Bisericii de stat, ca două forme ale culturii care se cuvin a nu se influenţa reciproc. Rousseau încearcă, la rândul lui, să întemeieze viaţa morală, nu în cunoştinţa intelectuală a binelui şi răului, nici în dogma

revelată a Bisericii, ci **într-**un instinct neatârnat al conştiinţei. Tot cam în acelaşi timp, în succesiunea filosofiei unui Leibniz, viaţa estetică încetează de a mai fi înţeleasă ca o dependenţă a cunoaşterii sau a binelui, pentru a fi atribuită unei energii deosebite şi independente, şi anume sentimentului, a cărei noţiune un Tetens o introduce în psihologie. Acela însă care a însumat şi a armonizat toate aceste câştiguri anterioare **într-**un mare sistem, în care deosebitele forme ale culturii omeneşti îşi găsesc terenul lor propriu şi sunt întemeiate ca unităţi originale, a fost Immanuel Kant. Succesiunea celor trei *Critice* kantiene asigură o solidă temelie separată vieţii teoretice, morale şi estetice a spiritului, feri**ndu-**le de încălcări reciproce şi de confuzia metodelor lor. Un cercetător ca H. Rickert avea deci dreptate să caracterizeze pe Kant drept filosoful autonomizării moderne a valorilor. Ceea ce **s-**a numit uneori «iluzia progresului» ne face să luăm cuceririle mai noi ale spiritului drept o înălţare incontestabilă a condiţiei lui. Uităm însă că aceste câştiguri se însoţesc mai totdeauna cu anumite pierderi, cu abandonarea unor puncte de vedere care îşi aveau rodnicia lor. Aşa **s-**a întâmplat şi cu autonomizarea valorilor culturale. Poate că puternicele bariere ridicate la limita ştiinţei, moralei şi contemplaţiei au folosit fiecăreia dintre aceste forme de manifestare spirituală. Lucrul a fost cel puţin adeseori afirmat. O ştiinţă care nu mai suferă presiunea moralei şi a religiei este în măsură să**-**şi adapteze mai bine metodele scopului ei şi, nestânjenită de infiltraţii provenite din alte domenii, să**-**şi poată conduce cercetarea cu mai mult succes către aflarea adevărului. **S-**a susţinut de asemeni că valoarea estetică a artei creşte când ea nu mai este ţinută să slujească nici adevărului, nici binelui. Viaţa morală ar deveni apoi mai adâncă şi mai curată, când o liberăm de

apăsarea unor comandamente exterioare şi când, regulând-o prin resorturile ei interne, o facem să odihnească în propria ei măreţie. Afirmaţiile unei morale laice s-au situat totdeauna pe acest teren. Dar deşi autonomizarea valorilor s-a putut lega de anumite avantagii, unele neajunsuri au apărut în mod inevitabil. Progresele analizei au adus pierderile sintezei. Înţelegând mai bine originalitatea ştiinţei, a moralei, a artei, a vieţii politice şi religioase, am ajuns să înţelegem mai puţin în ce constă unitatea profundă a spiritului.

Dar poate că neajunsul cel mai de seamă pe care îl aduce cu sine autonomizarea valorilor, trebuie văzut în faptul că odată cu amintita diferenţiere a domeniilor şi metodelor, s-a produs şi o diferenţiere prea departe împinsă a funcţiunilor şi însuşirilor. Nu împărţirea domeniului spiritual ni. Se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrângă şi să adâncească fiecare din aceste domenii. Nu existenţa specialităţilor, ci a specialiştilor constituie unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre. Separaţia domeniilor şi a metodelor alcătuieşte o condiţie de progres. Sărăcirea aptitudinilor, care aduce cu sine abandonarea oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii şi a vieţii, nu poate Îi apreciată decât ca o pierdere şi un regres. Ştim că disciplina specialităţilor nu mai poate fi astăzi refuzată de nimeni. Cultul modern al competenţei cere lucrarea intensivă pe un teren limitat. Ştim însă tot atât de bine că din oricare unghi al spiritului se poate desface o perspectivă care să îmbrăţişeze totalitatea lumii. Unui om întreg nu i se ascunde niciodată unitatea lucrurilor, şi oricare ar fi specialitatea care I-a format, aptitudinea lui pentru totalitate va rămâne aceeaşi.

În mijlocul îmbucătăţirii generale a specialităţilor moderne, au rămas totuşi trei puncte de observaţie a

totalităţii, trei ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi: *religia*, *filosofia*, *arta*. Nimeni din cei care cultivă una din aceste forme ale spiritului n-are impresia că se concentrează asupra unui teren mărginit, ci, dimpotrivă, că este ajutat să se îmbogăţească şi să se extindă. Specialităţile ştiinţifice lucrează adeseori asupra noastră în sens limitativ. Religia, filosofia şi arta acţionează totdeauna în direcţie expansivă. Poate că spiritul specialităţilor a atins uneori şi religia, deopotrivă cu filosofia şi arta, făcând din ele ţintele unor energii sufleteşti orientate în sensuri exclusive. Dar pe când specialităţile ştiinţifice îmbogăţesc cel puţin obiectul lor şi le apropie mai mult de scopurile lor imediate, ceea ce s-ar putea numi specializarea religioasă, filosofică sau artistică, sărăceşte domeniul respectiv şi, în tot cazul, îl abate de la finalităţile lui. Specialistul în ale chimiei este un om de ştiinţă mai desăvârşit şi neapărat preferabil diletantului. Specialistul religiei nu este însă totdeauna un om mai pios. Uneori, dimpotrivă, el poate fi numai cunoscătorul expert al problemelor ei teoretice sau utilizatorul ei dibaci în ordinea vieţii practice. Sufletul cuprins de adevărata pietate n-are niciodată conştiinţa de a fi atins unele rezultate prin antrenarea consecventă şi răbdătoare a unor facultăţi adecuate. Adevărata credinţă nu este o cucerire, ci un dar. Practicile diligente pe care le recomandă Ignaţiu de Loyola sau vestitul sfat al lui Pascal: «abetissezvous» n-au decât rostul pregătirii sau consolidării terenului în care adevărata credinţă urmează să apară sau a apărut spontan. Apoi, omul credincios nu are conştiinţa că stăpâneşte mai bine un anumit domeniu, ci că s-a ridicat deasupra vieţii şi o domină în toată întinderea ei.

Acelaşi lucru se poate spune şi cu privire la filosofie şi artă. Desigur, în măsura în care unele din preocupările filosofice au evoluat către tipul ştiinţelor, ele au trebuit să

se adapteze la spiritul specialităţilor moderne. Nimeni nu se poate improviza în bun cunoscător al problemelor de psihologie, sociologie, estetică, istoria filosofiei etc. Niciuna din aceste ramuri şi nici întrunirea lor nu istovesc însă cuprinsul filosofiei. Filosofia este altceva şi mai mult. Ea este însăşi stăpânirea intelectuală a lumii ca totalitate. Iar dacă pentru a atinge punctul de vedere filosofic, se cere muncă intensivă şi răbdătoare, rezultatele acestei aplicaţii nu sunt formarea şi creşterea unor aptitudini speciale, ci educarea în adâncime a întregului om. Pentru a transforma un individ oarecare **într-**un naturalist, este destul să dezvolţi în el unele însuşiri de observaţie şi imaginaţie constructivă şi să**-**i înzestrezi cu metode temeinice. O bună şcoală, multă sârguinţă, exemplul unui maestru eminent ajung pentru a atinge acest rezultat. Toate aceste căi rămân însă insuficiente pentru a face din**tr-**un individ comun un filosof. Şcoala specialistului nu poate da aci rezultatele dorite. Ţinta aceasta poate fi mai bine atinsă prin acumularea plăsmuitoare a experienţei sau prin**tr-**una din acele crize profunde de viaţă care lucrează ca o forţă sintetică. Sunt evenimentele trăite cu intensitate, zguduiri morale şi experienţe cruciale, care precipită pentru unii oameni un sens nou al existenţei ca întreg. Înţeleptul care iese la iveală în astfel de împrejurări nu poate fi în niciun caz considerat ca un specialist.

Calificarea aceasta nu se poate aplica nici artistului. Evident, există artişti diletanţi. Acestora nu li se opun însă artiştii specialişti, ci artiştii, pur şi simplu. Ceea ce contribuie să facă pe un artist «diletant», nu este lipsa de specializare a anumitor aptitudini şi funcţiuni, pe care o deplângem în diletantismul ştiinţific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginile particulare ale artei sunt

totdeauna susţinute de un sens universal al lucrurilor, încât cine intră **într-**un contact potrivit cu ele străbate până la perspectiva de totalitate a lumii şi vieţii. Niciodată artiştii de seamă nu **s-**au simţit specialişti. Nu era o vorbă uşuratică aceea a lui Mallarmé afirmând că «îi lipseşte orice competenţă, în afară de absolut».

Dar dacă religia, filosofia şi arta sunt deopotrivă perspective deschise asupra totalităţii, este cu putinţă să nu resimţim înrudirea lor profundă? Multă vreme oamenii au afirmat unitatea religiei cu filosofia şi arta, până în momentul când laicismul şi spiritul modern de analiză **s-**au aplicat să pună deosebirile dintre ele **într-**o lumină mai vie decât afinităţile lor. Ceea ce a rezultat de aci în sens practic a fost o preferinţă marcată pentru formele «pure» ale acestora. Am spune că disciplina specialităţilor aplicată la acele manifestări de totalitate care sunt religia, filosofia şi arta dă naştere fenomenului «purismului». Un curent foarte tenace de-a lungul întregului veac al XIX-lea a fost tocmai încercarea de curăţire a tuturor formelor superioare de viaţă ale spiritului, prin amputarea oricăror aderenţe dintre ele. Ele se afirmă deopotrivă în agnosticismul pozitivist al lui Comte, care nu urmăreşte altceva decât purificarea cunoştinţei de toate amintirile mistic-metafizice, ca şi concepţia unui Schleiermacher despre religie, pe care o postulează ca o funcţie sentimentală liberă de orice intenţie teoretică sau morală, ca şi în cunoscuta teorie a «artei pentru artă», cu atâtea ramificaţii până în zilele noastre. «Purismul» este una din temele dominante în simfonia culturii contemporane. Nu tăgăduim deci existenţa unor concepţii despre religie, filosofie şi artă, stilizate după tipul specialităţilor, ci numai valoarea şi oportunitatea unor astfel de concepţii. O filosofie redusă la cunoştinţa coordonatoare a fenomenelor, o religie simplificată la singura ei funcţiune sentimentală,

o artă mărginită la unicul ei element estetic sunt alcătuiri mai sărace decât acele forme de filosofie, religie şi artă care întreţin legături între ele şi ajung, prin înrădăcinarea în terenul comun care le hrăneşte, la întreaga lor plenitudine.

În timp ce curentul autonomizării valorilor se desfăşura cu multă energie, romantismul a însemnat o nouă încercare de solidarizare a lor. Felul în care romantismul a pus problema a fost însă mai totdeauna defectuos, încât el a condus până la urmă fie la desfacerea acestei solidarităţi, fie la un concept adulterat al religiei, filosofiei şi artei. Anticipând asupra unor rezultate care ne vor apărea în toată limpezimea lor mai târziu, vom spune că nici religia, nici filosofia, nici arta nu sunt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor, pentru a stabili legături între ele. Încercarea noastră va avea deci să lupte şi în contra noţiunii «poeziei filosofice», ca şi împotriva aceleia a «filosofiei ca artă». Există un alt mod de a asocia aceste categorii, fără jertfa caracterului lor propriu. Lucrarea noastră va căuta să stabilească acest mod, încercând să-i refacă din succesiunea şi conflictul tezelor desprinse din romantism.

Filosofie şi poezie

Am spus că epoca noastră a pierdut în mare măsură sentimentul înrudirii profunde dintre religie, filosofie şi artă. Orientat către cunoaşterea şi stăpânirea fenomenelor naturii, europeanului cult de astăzi i se ascunde de obicei acea rădăcină mai adâncă, din care se înalţă deopotrivă pietatea religioasă, cugetarea metafizică şi creaţia artistică. Unde spiritul ştiinţific şi tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conştiinţa vie de pildă în Antichitate, că cine înţelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adoraţiei. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor

pagini, să arătăm cât au pierdut şi filosofia şi arta din slăbirea sentimentului unităţii lor şi cât au ele de câştigat din reactivarea conştiinţei că rădăcinile lor se împlântă în acelaşi teren şi că aceeaşi sevă le hrăneşte. Desigur, cine ajunge la înţelegerea solidarităţii adânci care leagă cele trei forme de manifestare a spiritului, nu trebuie să piardă din vedere ceea ce le separă şi le deosebeşte. Unitatea filosofiei cu arta şi religia nu este o identitate şi, pornite din**tr-**un temei comun, cele trei forme suverane ale culturii omeneşti îşi urmează căile lor felurite şi ţintesc către finalităţile lor proprii. Deosebirea dintre religie, filosofie şi artă, cu toată comunitatea fundamentului lor, este atât de mare. Încât experienţa religioasă se bucură de plenitudinea ei, chiar atunci când niciun element conceptual nu i se asociază; după cum filosofia rămâne întreagă chiar dacă nu pronunţă niciodată numele lui Dumnezeu. Nici arta nu pierde ceva respingând conţinuturile religioase şi filosofice. Simplitatea de spirit a unui sfânt sau a unui artist nu alterează nicidecum puritatea funcţiunilor lor esenţiale; după cum nici laicitatea spiritului artistic sau filosofic nu se opune scopurilor lor imanente. Se poate spune că, dacă în ciuda acestor deosebiri de metodă şi însuşiri, opera artistului atinge **într-**un punct al adâncimii pe acela a filosofului sau experienţele omului pios, lucrul se întâmplă fără ştirea şi voinţa lor.

Din multiplele legături care unesc religia, filosofia şi arta, lucrarea de faţă îşi propune să izoleze şi să studieze separat relaţiile dintre aceste două din urmă şi, în special, pe acelea dintre filosofie şi poezie. Motivele acestei limitări au nevoie să fie lămurite. În această ordine de idei, trebuie spus din capul locului că pe când filosofia şi arta sunt forme de manifestare ale spontaneităţii spirituale, viaţa religioasă este dependentă în funcţiunile ei de intervenţia

unui principiu care depăşeşte spiritul omenesc. Fără îndoială, pentru punctul de vedere al acestor pagini, filosofia şi arta presupun şi ele transcendenţa unui absolut, în lipsa căruia atât una cât şi cealaltă n-ar fi decât nişte jocuri sterile şi înşelătoare, în cazul filosofiei şi artei, absolutul trebuie numai să existe, pe când în acel al experienţei religioase, el trebuie să intervie. Viaţa religioasă este alcătuită din dialogul dintre om şi Dumnezeu. Absolutul rămâne însă mut şi nemişcat în faţa filosofului şi artistului, a căror lucrare de încercuire, pătrundere şi răsfrângere se constituie cu toate acestea. Filosoful încearcă dezlegarea enigmei absolutului şi artistul năzuieşte către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filosofie şi artă nu depăşeşte deci domeniul spiritului omenesc cu implicaţiile lui transcendente, pe când cine vrea să istovească cuprinsul problemei religioase trebuie să urmărească nu numai reacţiile spiritului uman în direcţia aprehendării absolutului, dar şi reacţiile acestuia în tendinţa lui de a se ascunde sau dezvălui. Considerate ca activităţi pur umane, filosofia şi arta prezintă deci o apropiere care uşurează şi, în tot cazul, permite alăturarea lor. Paginile de faţă se vor restrânge deci la studiul relaţiilor dintre filosofie şi artă şi, mai cu seamă, la acele dintre filosofie şi poezie, cu atât mai mult cu cât problema este istoriceşte constituită şi îngăduie desfăşurarea ei de la câştiguri anterioare ale cercetării.

Poate niciodată înrudirea dintre filosofie şi artă n-a fost, în cultura modernă, mai puternic resimţită ca în romantism. Fervoarea platoniciană a fost unul din izvoarele din care s-au adăpat mai toţi constructorii de sisteme metafizice în succesiunea lui Kant. Unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc este una din afirmaţiile fundamentale ale doctrinei romantice.

Epocă de cultură şi curent spiritual înclinat mai mult către sinteză decât înspre analiză, pornit mai mult să descopere ceea ce uneşte lucrurile decât ceea ce le desparte, dornic mai degrabă să intre sub noi legături decât să sporească numărul şi felul libertăţilor sale, romantismul a trebuit să resimtă energic unitatea filosofiei cu arta, ca unele ce sunt deopotrivă chipuri de răsfrângere ale absolutului. Aşa se rosteşte personagiul Anselmo în renumitul dialog filosofic *Bruno* al lui Schelling:

«Aveai toată dreptatea – spune Anselmo – când judecai că o operă de artă este frumoasă numai prin adevărul ei, răci nu cred că prin adevăr ai înţeles altceva mai puţin de seamă sau mai mic decât modelele inteligibile ale lucrurilor... Numai că, o, prietene, după ce am dovedit suprema unitate a frumuseţii cu adevărul, mi se pare că am probat şi pe aceea a filosofiei cu poezia. Căci încotro aspiră filosofia decât către acel adevăr etern care este totuna cu frumuseţea, după cum poezia năzuieşte către acea frumuseţe increată şi nemuritoare, care este unul şi acelaşi lucru cu adevărul.»[2]

Viziunea lui Schelling se sprijină, aşadar, pe temeliile platonismului care, după el şi prin mijlocirea lui, trebuia să apară şi în estetica lui Schopenhauer. Unitatea filosofiei cu arta provine deci din identitatea conţinutului lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor, aşa-numitele Idei platoniciene, emanaţii directe ale absolutului, participând de la toate perfecţiunile lui şi, prin urmare, esenţe în acelaşi timp adevărate şi frumoase. Marea mobilitate spirituală a lui Schelling I-a împiedicat să se oprească totdeauna la acelaşi fel de a concepe legăturile filosofiei cu arta. În *Filosofia artsi*, a cărei redacţie este aproape

---

2 Schelling, Bruno oder iiber das gottliche und natiirliche Prinzip der Dinge (Bruno sau despre principiul divin şi natural al lucrurilor), 1902, Werke, hgb. von Otto Weiss, II, Bd., pag. 430—431.

contemporană cu *Bruno*, filosofia este înţeleasă ca un principiu dinamic-spiritual care însufleţeşte poezia, după cum sufletul animă organismele naturale.

«În lumea ideală – scrie Schelling – filosofia se comportă faţă de artă întocmai ca raţiunea faţă de organism în lumea reală. Căci dacă raţiunea devine obiectivă în chip nemijlocit prin intermediul organismului şi ideile eterne ale raţiunii se obiectivează în natură ca suflete ale corpurilor organice, tot astfel ideile filosofiei se obiectivează în artă ca sufletele unor lucruri reale.»[3]

Cele două chipuri de a exprima raportul filosofiei cu arta, prezente deopotrivă în operele lui Schelling, au rămas de fapt singurele două moduri posibile de a înţelege acest raport. Astfel, pe când mai toţi esteticienii metafizicieni, un Schopenhauer sau un Hegel, acceptă ideea unei unităţi de conţinut în trecerea de la filosofie la artă, n-au lipsit nici gânditorii care să afirme puterea formativă a ideii filosofice în artă, concepând filosofia ca principiul dinamic şi spiritual al artei. Când, de pildă, un poet ca Spitteler, în postfaţa ciclului de poeme *Extramundana*, afirmă că «ideea cosmică este rădăcina care îşi apropie, din ţarina întunecată şi misterioasă, materia apropiată de imagini», pentru a întocmi cu ea opera[4], el concepe raportul dintre filosofie şi poezie în cel de-al doilea fel precizat de Schelling.

Contribuţia romantică la problema raportului dintre filosofie şi artă prezintă mai multe dificultăţi. Căci, mai întâi, dacă această contribuţie arată ce datoreşte poezia

---

3 Schelling, Philosophie der Kunst (Filozofia artei), Werke, III. Bd., pag. 31.

4 Cit. ap. E. Ermatdnger, Psychologie und Methaphysik im dichterischen Kunstxverk (Psihologie şi metafizică în opera poeticăX în voi. Krisen und Problemen der neuren deutschen Dichtung (Crize şi probleme în lirica germană mai nouă}, 1928, pag. 41.

filosofiei, ea nu ne spune nimic despre ceea ce datorește filosofia poeziei şi artei în genere. Numai o singură dată, în *Prelegerile despre metoda studiilor academice*. a întrevăzut Schelling nevoia de a examina raportul dintre artă şi filosofie în acţiunea celei dintâi asupra celei din urmă, precizând că în speculaţia filosofică există şi un element artistic, care poate fi cultivat şi dezvoltat. «Ceea ce în filosofie, scrie Schelling, poate fi dacă nu învăţat, cel puţin exercitat prin studiu, este partea artistică a acestei ştiinţe, adică ceea ce în mod general se numeşte dialectică. Fără artă dialectică nu este cu putinţă o filosofie ştiinţifică.» Este limpede că ceea ce Schelling înţelege aci prin «artă» nu este creaţia artistică, ci numai acea îndemânare tehnică al cărei câmp de aplicaţii întrece cu mult domeniul artei în sens estetic. Problema pe care o relevăm poate fi deci considerată că n-a fost atinsă de Schelling. Pentru teoria romantică, arta datorește mult filosofiei, în timp ce filosofia nu pare a datora nimic artei. Concluzie cu atât mai ciudată, sub pana unui Schelling, cu cât tocmai marile lui scrieri metafizice conţin un element vizionar şi constructiv, pe care nu-l putem înţelege decât ca o impietare a punctului de vedere artistic în lucrarea speculativă a filosofiei.

Dar contribuţia romantică mai suferă de încă un neajuns. Ne putem întreba, în adevăr, ce explică deopotrivă existenţa filosofiei şi artei în cultura umană, când şi una şi alta poartă acelaşi cuprins şi îndeplinesc aceeaşi funcţiune? Toţi marii filosofi romantici socotesc că absolutul se exprimă deopotrivă prin filosofie şi artă, că aceste două organe emit aceleaşi sunete şi slujesc aceleaşi cauze. De ce dar această reduplicare? Ce împrejurare poate să explice faptul că spiritul în acţiunea lui de cuprindere a absolutului urmează două căi, când una singură i-ar fi fost de ajuns? Nu cumva una din aceste căi a

fost din capul locului sau a devenit cu timpul inutilă? Cercetarea romantică a ajuns în cele din urmă la acest rezultat. De altfel încă din veacul al XVIII-lea, filosoful italian Giambattista Vico arătase că prima formă a spiritului omenesc avea un caracter poetic. *La scienza nuova* vorbeşte nu numai de o metafizică poetică, dar şi de o logică, o morală, o economie, o politică, o fizică, o astronomie, o cronologie şi o geografie poetică. Urmează de aci, nu numai că adevărata epocă de glorie a poeziei trebuie căutată către începuturile societăţilor omeneşti, înainte de apariţia inteligenţii abstracte, dar şi că odată cu aceasta funcţiunea poetică a spiritului a intrat **într-**un declin iremediabil.

Acest mod de a înţelege raportul istoric dintre poezie şi filosofie a fost adoptat mai târziu de Hegel. Pentru filosoful german, arta, religia şi filosofia au acelaşi conţinut, în timp ce forma manifestării lor este în fiecare caz alta.

— «Prin preocuparea ei de adevăr, ca obiect absolut al conştiinţei – observă Hegel –, arta aparţine şi ea sferei absolute a spiritului, şi stă astfel pe acelaşi teren cu religia, în sensul mai special al cuvântului, ca şi cu filosofia, judecată după conţinutul ei. Căci şi filosofia nu are alt obiect decât pe Dumnezeu, fiind în chip esenţial teologie raţională şi permanent oficiu divin în slujba adevărului. Faţă de această identitate a cuprinsului, cele trei domenii ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele graţie cărora fiecare din ele aduce în conştiinţă obiectul lor. adică absolutul[5].»

Aceste forme sunt intuiţia sensibilă pentru artă, reprezentarea subiectivă a conştiinţei pentru religie şi cugetarea liberă pentru filosofie. Trebuie să observăm însă că Hegel limitează uneori constatarea că arta, religia şi

5 pag. 129.

filosofia au întocmai acelaşi conţinut, după cum sună alfirmarea principială pe care am citat**-**o. Chiar în introducerea *Esteticii* sale, el recunoaşte că conţinutul spiritual al artei este mai sărac tocmai din pricina formelor sensibilităţii, în care este constrâns să se exprime, pe când acel al religiei şi al filosofiei se îmbogăţeşte din pricină că nu mai întâmpină nicio limită în calea liberei lui expansiuni. În chipul acesta problema de preeminenţă pe care o ridicase Schelling, **întrebându-**se dacă arta este superioară filosofiei sau dimpotrivă, îşi capătă o altă soluţie. În adevăr, pentru Schelling, arta realizează etapa cea mai înaltă în dezvoltarea dialectică a spiritului, ca una care împacă şi armonizează în sine realitatea cu idealul. Hegel socoteşte însă că arta ocupă o treaptă mai jos, neputând să dea din cuprinsul spiritului absolut decât atât cât pot conţine mijloacele sensibile de care se foloseşte. Dincolo de treapta artei se ridică religia şi filosofia ca organe mai adecuate de manifestare ale spiritului. Era firesc deci ca pe măsură ce dezvoltarea universală a spiritului să ia o conştiinţă mai deplină de sine, arta să piardă ceva din vechea ei importanţă.

Poate că adevărata epocă de glorie a artei, ne spune Hegel, a coincis cu vechea cultură elenă, al cărei conţinut spiritual era destul de sărac pentru a putea fi exprimat în întregime de apariţia zeilor ei, aşa cum statuarii timpului îi figurau. Expansiunea spiritului a ruinat vechea cultură estetică a grecilor. Apoi, după ivirea creştinismului şi înaintarea lui în aceeaşi direcţie, spiritul şi**-**a făurit în filosofia idealistă a lui Hegel adevăratul lui instrument.

«Numai un anumit cerc şi o anumită treaptă a adevărului, scrie Hegel, sunt capabile a fi descrise prin elementul operei de artă. Adevărul trebuie să se exteriorizeze în sensibil şi să existe în el **într-**un chip adecuat, pentru a deveni conţinutul potrivit al artei, aşa

cum se întâmplă în cazul zeilor greci. Există însă o alcătuire mai profundă a adevărului, în care el nu mai este atât de înrudit şi prietenos cu sensibilul, pentru a putea fi primit şi exprimat de acest material **într-**un chip potrivit. Aşa este concepţia creştină a adevărului şi, mai ales, spiritul lumii noastre, adică al religiei şi al formaţiei noastre raţionale, dovedit superior treptei pe care arta era cel mai înalt mijloc prin care absolutul devenea conştient de sine. Modul propriu al artei nu mai răspunde nevoii noastre supreme. Nu mai putem adora ca pe ceva divin operele artei; impresia pe care ele ne-o fac este mai moderată, şi ceea ce trezesc ele în noi are nevoie de o adeverire mai cuprinzătoare. Cugetarea a întrecut în zbor arta.»[6]

Destinul artei este deci pecetluit. Noua poezie a romantismului cuprindea de altfel atâtea elemente de reflecţie filosofică, încât se impunea constatarea că filosofia propriu-zisă poate să-şi asume mai bine sarcina, pe care poezia nu o poate împlini decât prin depăşirea domeniului ei.

Filosofia romantică a artei a fost în tot decursul veacului al XIX-lea ca atmosfera pe care o respiri fără să-ţi dai seama. Şi după cum din atmosferă, plămânul fiinţelor vii extrage principiile regeneratoare, pe care le încorporează, dar şi pe acelea primejdioase pe care le elimină, tot astfel o mare parte din reflecţia teoretică asupra artei, de-a lungul întregului secol din urmă, se defineşte, fie prin asimilarea, fie prin respingerea doctrinei romantice. Estetica veacului al XIX-lea se precizează în raport cu romantismul, chiar la gânditorii şi artiştii care nu

---

6 Hegel, op. cit., pag. 14. Asupra acestei probleme, v. şi temeinicul studiu al lui B. Croce, «Mort de VArt» dans le systeme hegelien (■«Moartea Artei» în sistemul hegelianîn Revue de Metaphysique et de Morale, T. XLI. No. 1, 1934.

dovedesc în vreun fel a fi avut o atingere directă cu izvoarele lui teoretice. Astfel, faţă de teza dispariţiei artei, care devine curând unul din locurile comune mai mult folosite, apar trei soluţii menite **s-**o salveze de soarta care i se prevestea. Dacă concurenţa cu filosofia poate deveni fatală poeziei, singurul mijloc de a o mântui poate a fi ruptura ei cu orice veleitate de a filosofa. Doctrina «artei pentru artă», aşa cum apare sub pana unui Théophile Gautier \ se constituie din**tr-**un fel de oboseală faţă de intenţiile metafizice, religioase şi sociale ale acelei poezii pline de gravitate, pe care o practicau un Lamartine, Vigny sau Hugo. Întoarcerea programatică a poeziei către formula unui simplu joc conţine un ascuţiş puternic împotriva meditaţiilor saturate de gândire filosofică ale marilor romantici. Simţim lămurit lucrul acesta când citim în *Istoria Romantismului* a lui Gautier, observaţii ca de pildă:

«... În artă dispar toate evenimentele şi nu rămâne decât singură frumuseţea. Muza este geloasă, ea are mândria unei zeiţe şi nu recunoaşte decât autonomia ei. îi repugnă să se pună în slujba vreunei idei, căci este regină, şi în regatul ei totul trebuie să i se supună.»[7]

Dar mai mult decât în teoria, în practica lui, Gautier ne înfăţişează exemplul unei poezii epurate de orice conţinut filosofic şi redus la o liberă combinaţie de cuvinte şi imagini de forme şi culori. Astfel, dacă în direcţia adâncimii spirituale şi în comparaţie cu gândirea filosofică, poezia pierdea orice funcţiune, ea putea câştiga una mărgini**ndu-**se la rolul de a delecta spiritul, liberâ**ndu-**l

---

7 Th. Gautier, op. cit., Bibi. Charpentier, pag. 327. V. asupra poziţiei lui Gautier studiul recent al lui W. M. Gatz, Die Theorie der «Vart pour l’art» und Th. Gautier (Teoria kartei pentru artă»şi Th. Gautier>, în Zeitschrift F. Aesth.,
Bd., 2 Heft, pag. 116 şi urm.

din constrângerile cugetării serioase. «Poezia este repausul inteligenţii» spunea Maiorescu, a cărui doctrină primise de altfel în sine şi destule elemente din idealismul romantic. Multă lume gândeşte încă astfel.

Mai există însă şi un alt chip de a soluţiona conflictul dintre filosofie şi poezie. Dacă poezia dispare pentru că nu poate fi destul de filosofică, să sporim conţinutul ei speculativ. Astfel a luat naştere, în a doua jumătate a veacului trecut, aşa-numita «poezie filosofică», despre care ne vom ocupa mai târziu. **Într-**acestea, scriitorii naturalişti şi, în primul rând Zola, teoreticianul cel mai ascultat al curentului, socotesc că dacă literatura, prin vechile ei mijloace imaginative, rămâne inferioară, ea nu poate face altceva decât să urmeze noile căi ale ştiinţei. Programul foarte răspicat al lui Zola se ridică deci împotriva «scriitorilor idealişti, care se sprijină pe iraţional şi pe supranatural şi al căror elan este urmat de fiecare dată de o prăvălire în haosul metafizic»[8]. Totuşi Zola nu preconizează renunţarea la orice veleităţi de cunoaştere, ci numai la aceea care nu este condusă de prescripţiile metodei experimentale, ale cărei aplicaţii pot deveni atât de rodnice pentru romanul modern. În lături deci cu «nebuniile poeţilor şi ale filosofilor». Romanul naturalist nu poate fi decât o contribuţie la cunoaşterea omului în spiritul metodei experimentale stipulate de Claude Bernard. Ar fi fost de mirare dacă Zola n-ar fi luat în considerare forma artistică, singurul element care mai putea diferenţia poezia. «Părerea mea foarte limpede, scrie însă Zola, este că se acordă astăzi o preponderenţă cu totul exagerată formei.» Ce mai poate rămânea atunci

8 E. Zola, Le roman experimental (Romanul experimentaly, Bibi. Charpentier, pag. 29. Asupra acestora v. lucrarea lui R. Konig, Die naturalistische Aesthetik in Frankreich und ihre Aujlosung (Estetica naturalistă în Franţa şi dizolvarea eiV

propriu creaţiei literare, pe care parcă nimic nu o mai deosebeşte de cunoştinţa teoretică? Zola revine în acest punct la vechea idee a poeziei ca preparaţie a cugetării teoretice, indicând romancierilor rolul de a formula ipotezele, pe care savanţii urmează să le verifice. Noutatea poziţiei lui Zola stă numai în faptul că pe când un Vico sau Hegel socoteau rolul poeziei încheiat, îndată ce gândirea filosofică se dovedea mai operantă în direcţia cunoaşterii lumii, romancierul francez crede că funcţiunea teoretică anticipatoare a literaturii este permanentă şi poate aduce necontenit servicii noi. În tot cazul, nimeni mai mult ca Zola nu **s-**a decis la atâtea sacrificii în paguba caracterelor originale ale creaţiei poetice, pentru a-i asigura o existenţă devenită precară.

În sfârşit, ar mai exista şi un al treilea chip de a salva poezia în mijlocul progreselor generale ale raţiunii, şi anume reapropierea ei de vechile izvoare ale oricărei inspiraţii poetice, adică de legendă şi mit. Nietzsche şi Wagner au reprezentat la vremea lor acest punct de vedere. Dar pentru că expunerea acestuia cere evocarea unei perspective istorice deosebite, ne-o rezervăm pentru un capitol ulterior, cu atât mai mult cu cât problema raportului dintre poezie şi filosofie nu se găseşte modificată prin contribuţia acestei poziţii noi.

Revenind deci la prevestirea dispariţiei artei prin progresele raţiunii filosofice, trebuie să spunem că rareori o prevestire funestă **s-**a realizat mai puţin. A doua jumătate a veacului al XIX-lea a asistat la lichidarea hegelianismului ca sistem de explicaţie integrală a lumii, dar nu la moartea poeziei. N-a fost nevoie până la urmă nici de apropierea literaturii de tipul ştiinţei, pe care o preconiza naturalismul, nici de formula «poeziei filosofice», pe care un Sully Prudhomme sau un J-M. Guyau căutau **s-**o impună din necesităţi de acelaşi ordin. Atacată

în principiul ei sau adulterată cu modalităţi eterogene ale sufletului, «romanul experimental» sau «poezia filosofică» **s-**au dovedit formule bastarde şi artificiale, care n-au putut depăşi actualitatea unui curent. Nici programul «artei pentru artă» n-a avut o soartă mai bună. Experienţa ideilor estetice în ultimul veac ne-a dovedit cel puţin că poezia n-are nevoie să se salveze nici prin amputarea semnificaţiei ei mai înalte, nici prin organizarea acesteia în forme care ating gravitatea ştiinţei sau filosofiei. Valoarea filosofică a poeziei este un efect care se obţine fără nicio încordare pedantă. În cel mai simplu cântec de Goethe se luminează o înţelegere a lumii care o contaminează şi fructifică pe a noastră. Nu este nevoie de dezvoltări didactice şi retorice, pentru ca valoarea filosofică a poeziei să crească; după cum filosofia n-are nevoie de mijloacele particulare ale poeziei, pentru ca întruchipările ei cele mai înalte să dobândească acea calitate de viziune armonică şi individuală pe care o recunoaştem operelor de artă. Înrudirea dintre filosofie şi poezie nu este un efect al identităţii lor de conţinut, ci al unui elan către totalitate şi necondiţionat care le străbate deopotrivă. Am spune că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pământ.

Aşa fiind, nici poezia nici filosofia n-au nevoie să-şi justifice una faţă de alta existenţa. Justificarea aceasta nu era necesară decât romantismului care, pornind de la conceptul unei poezii cu conţinut filosofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcţiunilor ei, în comparaţie cu acele mai adecuate ale filosofiei propriu-zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filosofiei cu poezia, ca unele care cresc în aceleaşi rădăcini şi urmează aceluiaşi elan. Deopotrivă lor existenţă n-are nevoie să se legitimeze, după cum nici

pentru misticul panteist, floarea, fiinţa umană şi piatra n-au nevoie să-şi producă motivele egalei lor îndreptăţiri la existenţă, deşi Dumnezeu este prezent în fiecare din ele. Nici floarea nu face inutilă piatra, nici filosofia nu dispensează poezia şi nici nu cere sacrificiul felului ei original de a fi. Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate şi atingâ**ndu-**se în absolut, fără să se determine temporal niciuna din ele nu este obligată să deplaseze şi să înlocuiască pe cealaltă.

Poezie şi mitologie

Am arătat că întoarcerea către mituri este o altă cale apărută modernilor pentru salvarea poeziei din ameninţarea pe care o aduce cu sine dezvoltarea filosofiei, ca un mijloc mai propriu de exprimare a conţinutului ei spiritual. Dacă, după cum Vico stabilise încă din veacul al XVIII-lea, este adevărat că forma cea mai autentică; i poeziei trebuie căutată printre produsele mitologice ale unei fantazii anterioare raţiunii, concluzia care se impune este că numai revenirea la materia miturilor şi la starea de spirit care le susţine poate asigura poeziei un viitor. Încheierea aceasta a fost trasă cu multă energie de către esteticienii romantici, mai înainte ca prin**tr-**un Wagner şi Nietzsche să devină una din afirmaţiile mai des reluate ale poeticii moderne, deşi nu totdeauna cei care o fac cunosc tradiţia pe care o continuă şi cadrul în care se înscrie părerea lor.

Despre valoarea poetică a miturilor **s-**a scris mult în timpul romantismului german. Este însă greu de spus arui autor romantic i-a apărut mai întâi ideea, pentru că o vedem formulată de mai mulţi dintre aceştia şi aproape în acelaşi timp. Astfel, revista *Athenaeum* (1789), primul organ al romantismului german şi oarecum manifestul lui, conţine un *Discurs asupra mitologiei*, datorat penei cu atâtea iniţiative a lui Fr. Schlegel:

«Lipseşte poeziei noastre – notează Fr. Schlegel – un punct central, deopotrivă cu ceea ce era mitologia pentru cei vechi. Lucrul esenţial prin care poezia modernă stă mai prejos de cea veche se poate concentra în observaţia că ne lipseşte o mitologie. Adaug însă că suntem aproape de momentul în care vom dobândi una sau, mai degrabă, că a venit timpul să colaborăm serios pentru a o obţine.»[9]

Dacă însă mitologiile cunoscute au fost produsul tinerei fantezii a popoarelor vechi, noua mitologie preconizată şi aşteptată nu poate fi decât rezultatul acelei adânciri moderne a spiritului filosofic, care se găsea în curs. Era, în adevăr, o idee a timpului, pe care Fr. Schiller o exprimă în consideraţiile sale asupra *Poeziei naive şi sentimentale*, că vremea noastră poate atinge din nou, tocmai prin progresele civilizaţiei, stările de armonie ale primitivităţii. Astfel, dacă acea împăcare a omului cu natura, care se exprimă în poezia celor vechi, nu mai este posibilă astăzi, ea poate fi totuşi recucerită, îndată ce o cultură mai adâncă ar obţine din nou armonia raţiunii cu înclinaţia în om. Armonia la începutul şi la sfârşitul civilizaţiei sunt cele două termene între care se desfăşoară procesul dialectic al poeziei. Tot astfel, Fr. Schlegel întrevede acum posibilitatea unei noi mitologii, deşi nu a uneia izvorâtă din fantezia naivă a omului vechi, ci din acea adâncire spirituală, pe care credea a o putea recunoaşte în epoca sa: «Die neue Mythologie muss aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muss das kiinstlichste aller Kunstwerke sein.» < «Noua mitologie trebuie recreată din străfundurile spiritului; ea trebuie să fie cea mai construită dintre toate operele de artă.» >

9 F r. Schlegel, Rede ilber die Mythologie (Cuvîntare despre mitologieîn «Athenaeum», eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr_ Schlegel, Berlin, 1798, neu herausge- geben von Fritz Baader, 1905, pag. 185.

Semnul renaşterii prevestite îl întrevede Schlegel în fenomenul contemporan al idealismului filosofic, prin tot ceea ce însemna el ca răscolire a spiritualităţii omului. Dar idealismul trebuia să determine o nouă mitologie şi prin toate acele concretizări care sunt de aşteptat de la el. Căci după noua doctrină a idealismului, caracterul predominant al spiritului este tocmai facultatea lui ţie a se determina pe sine însuşi în forma unor repre –, xentări concrete. Spiritul trebuie deci să iasă din sine pentru a rămâne ceea ce este, şi îndrumarea idealistă, recunoscând şi solicitând acest caracter, poate deveni ocazia unor noi concretizări mitologice. Fr. Schlegel se opreşte însă de a ne arăta în ce poate consta noua mitologie. Recomandaţiile sale se mărginesc la programul unei «reînvieri a miturilor antice în spiritul nou al filosofiei» şi cel mult la redescoperirea unora dintre mitologiile mai puţin cunoscute până atunci, printre care – împrejurare destul de curioasă – nu este amintită acea germană, ci numai unele din vechile mitologii ale Orientului, de pildă cea indică.

În anul în care apare revista *Athenaeum*, August Wilhelm Schlegel, fratele lui Frederic, ţine la Jena prelegerile sale despre *Teoria filosofică a artei*. Aceste prelegeri sunt reluate de A.W. Schlegel între 1802 şi 1804 la Berlin, şi manuscrisul lor, păstrat multă vreme în Biblioteca din Dresda, este publicat abia în 1884, de către Iacob Minor. Prelegerile din Jena au văzut lumina tiparului încă mai târziu, căci păstrate în notele manuscrise ale lui Fr. Ast, copiate câţiva ani după aceea de K. Chr. Fr. Krause, ele n-au fost publicate decât în 1911, prin grijile lui August Wunsche. La acest text trebuie să ne referim pentru a fixa ambianţa spirituală a momentului din 1798. A.W. Schlegel rămâne la vechea idee a lui Vico, atunci când defineşte mitul drept «poezia primitivă a genului uman»[10].

10 Temelia idealistă a doctrinei fraţilor Schlegel o pune de mai multe

Mitul este opera unei antropomorfizări a forţelor naturii, dar a uneia inconştiente şi care este totdeauna produsul fantaziei unui întreg popor, niciodată a unui singur individ. Mitul nu trebuie apoi confundat cu alegoria, care nu este decât sensibilizarea intenţionată şi reflexivă a unui concept. Mitul este totdeauna o imagine a fantaziei, prin urmare un produs anterior conceptului. Greşesc deci comentatorii care caută alegorii în Homer, căci caracterul poemelor lui este simbolic, nu alegoric: personajele sale sunt întreguri intuitive, văzute de fantazie, iar nu idei îmbrăcate în haină sensibilă. Tot astfel, mitul trebuie considerat ca o vedere asupra naturii şi lumii aparţinând unei naţiuni întregi şi, ca atare, încercările unor artişti individuali, ca Milton şi Klopstock, de a crea o mitologie prin singurele lor puteri, nu poate rămâne decât caducă. False, după spiritul lor, sunt încercările unui Milton şi Klopstock de a crea noi mitologii pe temeiul Scripturilor şi prin aceea că divinitatea, care este infinită, nu poate fi reprezentată executând acţiuni mărginite2. A.W. Schlegel reia astfel în ce priveşte materia legendară creştină principiul clasicilor francezi, cel puţin al unora din ei, de pildă al lui Boileau care, în cântul al III-lea al *Artei poetice*, interzicea întrebuinţarea poetică a religiei creştine:

«De la foi d'un ehretien les mysteres terribles!
D'ornements egayes ale sont point susceptibles?

1 A.W. Schlegel, *Vorlesungen ilber philosophische* II *Kunstlehre* (*Prelegeri de teoria filosofică a artei*), 1798, hgb. von § August Wunsche, Leipzig, 1911, pag. 98 şi urm. Prelegerile ţinute la Berlin au fost publicate de I. Minor în colecţia *Deutsche Literaturdenkmăler des 18 und 19 Jahrhunderts* (Mol *numente ale literaturii germane în sec.*

ori în lumină, în cursul scrierii sale, R. Haym, Die romantische Schule (Şcoala romantică), 1870.

18 şi 19), 3 vol., 1884 îi

2 A.W. Schlegel, op. cit., pag. 111. Restricţii cu privire 1

la valoarea eposului lui Klopstock (*Messias*) exprimă o dată şi Fr. Schlegel, *Literatur,* 1803, publicat mai întâi în revista *Europa,* apoi în voi. *A.W. und F. Schlegel* în *Auswahl,* heraus = gegeben von O. Walzel, în colecţia «Deutsche National-Literatur», 143, Bd., pag. 299...

El, fabuleux chrétiens, n allons point dans nos songes
Du Dieu de verite faire un Dieu de imensonges.»[11]

Ideile timpului asupra importanţei poetice a mitologiei se găseau în acest punct, când le vedem intrând cu un rol de seamă în sistemul filosofic al lui Schelling. Este adevărat că viitorul autor al *Sistemului idealismului transcendental* manifestase, deopotrivă cu toţi camarazii săi din generaţia romantică, o vie preocupare pentru problema miturilor încă din anii tinereţii sale, petrecuţi la Seminarul teologic din Tubingen[12]. Militarea literatorilor nu va fi fost însă inutilă pentru a decide pe filosoful care dădea expresia sistematică cea mai completă a doctrinei romantice, să rezerve mitologiei un loc ca acela pe care îl ocupă în mai multe din operele sale. Astfel, în *Sistemul idealismului transcendental* Schelling reia şi el o idee a lui Vico, pe care o completează, atunci când afirmă că:

«după cum filosofia a fost născută şi hrănită în copilăria ştiinţei de către poezie... tot astfel, după desăvârşirea ei... filosofia se va revărsa din nou în oceanul poeziei, din care a ieşit altă dată».

---

11 Schelling, Philosophie der Kunst (mai întîi ca prelegeri la Jena şi Wurzburg, 1802—1803, 1804—1805). în Werke, hgb. von Otto Weiss, III, Bd., pag. 39, 40.

R. Wagner, Oper und Drama (Operă şi dramă), «Deutsche Bibliothek», pag. 176.

12 Cf. R. Haym, Die romantische Schule (Şcoala romantică'). 1870. 4 Aufl., 1920, pag. 710.

Etapa mijlocie între acest început şi acest sfârşit ar fi o nouă mitologie, pe care o preconizează întocmai ca Fr. Schlegel, deşi n-o crede posibilă decât prin concursul împrejurărilor istorice[13]. Cine vrea să urmărească însă teoria mitologică a lui Schelling în toată semnificaţia ei pentru estetică, nu trebuie să se mărginească la *Sistemul idealismului transcendental* (1800) şi nici la scrierea mai târzie despre *Filosofia mitologiei şi a revelaţiei* (1842) unde problema este privită în semnificaţia ei religioasă, ci la prelegerile despre *Filosofia artei* (publicate postum abia în 1859).

Am arătat şi altă dată că, pentru Schelling, arta este reprezentarea lucrurilor în aspectul lor absolut, adică a lucrurilor ca Idei. Reprezentările artei înfăţişează deci o fuziune între general şi particular, a căror expresie reală sunt zeii. «Zeii, scrie Schelling, sunt ideile privite ca reale». Şi ceva mai sus: «Ceea ce sunt ideile pentru filosofie, sunt pentru artă zeii» Mitologia este deci adevărata materie a artei şi condiţia ei permanentă. Totuşi miturile poetice nu trebuie înţelese ca nişte alegorii. De acord cu A.W. Schlegel, ale cărui păreri le-am redat mai sus, Schelling socoteşte că ele se cuvin a fi înţelese ca simboluri, adică drept sinteze ale generalului cu particularul, în timp ce alegoriile sunt numai acele întocmiri în care particularul nu cuprinde acest general, ci numai îl semnifică. Fără îndoială, miturile poetice pot fi şi ele alegorizate. Comentatorii lui Homer, de pildă, s-au complăcut adeseori să extragă semnificaţia alegorică a miturilor sale, fără să ne spună însă că, în felul acesta, ei separau o semnificaţie de aparenţa cu care în realitate întocmeşte o unitate indisolubilă.

Făcând din mitologie materia şi terenul oricărei poezii, s-ar părea că Schelling gândeşte întocmai ca mulţi

13 Cit. ap. R. Haym, op. cit., pag. 709—710.

dintre poeţii şi teoreticienii poeziei apăruţi odată cu Renaşterea. Şi fără îndoială că mai multe secole de poezie, construită pe temelia umanismului şi a programului său de imitaţie a anticilor, nu va fi fost fără consecinţe pentru fixarea concepţiei lui Schelling. Totuşi, noţiunea mitologiei devine pentru el destul de largă pentru a-l face să treacă printre poeţii mitici şi pe un Shakespeare, Cervantes sau Goethe; după cum printre figurile mitologice aflăm că pot fi numărate caractere ca Don Quijotte, Regele Lear şi Falstaff. Extinderea cadrului mitologic îl face apoi apt de a cuprinde şi ciclul legendelor creştine, interzise nu numai de clasicul Boileau, dar şi de emulul romantic A.W. Schlegel. Grija teoreticianului trebuie numai să distingă între spiritul felurit al mitologiei păgâne şi creştine:

«Materia mitologiei greceşti – scrie Schelling – era intuiţia generală a universului ca natură, în timp ce materia mitologiei creştine este intuiţia lui generală ca istorie, ca o lume a providenţei. Aceasta este răscrucea propriu-zisă a religiei şi poeziei antice şi moderne. Lumea nouă începe îndată V omul se desprinde din natură; un moment în care, neavând încă o altă patrie, se simte părăsit. Când un astfel de sentiment pune stăpânire pe un întreg neam de oameni, aceştia se îndreaptă... către o lume ideală, în care încearcă să se împământenească»-[14]

Deosebirea făcută de Schiller între poezia naivă şi sentimentală, ca o poezie a naturii sau a idealului, revine astfel, după spiritul ei, şi sub pana lui Schelling, deşi de data aceasta, răspunzător de contrastul semnalat este duhul felurit al celor două mitologii. Dacă însă lumea antică este natură şi, ca atare, unitate a finitului, pe când lumea creştină, ca realitate morală, presupune opoziţia acestor două elemente, se înţelege că numai mitologia veche prezintă un caracter net simbolic, pe când cea

14 Schelling, op. cit., pag. 75.

creştină va manifesta tendinţe către alegorie. Zeii antici alcătuiau o întrupare atât de desăvârşită a infinitului în mărginit, încât năzuinţa de a ieşi din condiţia lor, atât de asemănătoare cu a omului, nu-i nelinişte niciodată. Cu totul altfel ni se prezintă încarnarea umană a. livinului în mitul lui Iisus:

«Christos se coboară *în* mijlocul josniciei umane – scrie Schelling – şi se investeşte ca sclav, pentru a suferi şi pentru a nimici mărginirea în exemplul său. Aci nu e vorba de o îndumnezeire a umanităţii, ca în mitologia greacă, ci de o umanizare a divinităţii, făcută cu intenţia de a împăca mărginitul ru Dumnezeul infinit din care **s-**a desprins.»[15]

Construită pe această bază, întreaga poezie creştină va fi străbătută de o mare nelinişte, de o neistovită aspiraţie de a evada din graniţele strâmte ale sensibilului şi, în acelaşi timp, de tendinţa alegorizantă către semnifi (am atât de înalte, încât graniţele materiale nu le mai pot cuprinde. Fr. Schlegel observase şi el altă dată în caracterul poeziei moderne tendinţa către alegorie. «Supremul, spunea el, tocmai fiindcă este inefabil, nu poate fi exprimat decât alegoric»[16]. Prin Schlegel şi prin Schelling trece aşadar filonul care conduce în cele din urmă la teoria despre conţinutul infinit, cu neputinţă de a fi cuprins de limitele sensibilităţii, în care Hegel vedea caracterul artei romantice.

Sământa azvârlită de primii romantici a dat o recoltă nespus de bogată. Cercetările în legătură cu valoarea şi viaţa miturilor devin una din temele de căpetenie ale ştiinţei romantice. Astfel, un Gorres, care întreprinde studiul miturilor în lumea asiatică, ajunge la ideea că Dumnezeu se manifestă deopotrivă în natură ca şi în miturile popoarelor care stau mai aproape de ea. Cine se

---

15 Ibid.

16 Cf. R. Hay m, op. cit., pag. 753.

pricepe, aşadar, să descifreze simbolismul naturii, îl regăseşte identic în miturile vechilor popoare. Atât de adâncă deveni ideea coincidenţei dintre mituri şi tainele naturii, încât un naturalist ca Steffens, deşi socoteşte că metodele cercetării exacte în ştiinţe nu trebuie nicidecum părăsite în favoarea simplelor deducţii mitologice, crede a putea adăuga că odată aceste metode aplicate, savantul poate să susţie rezultatele sale şi pe calea verificării lor în mituri[17]. Desigur, acest conţinut plin de revelaţii îl găsesc romanticii în mitologiile asiatice, mai degrabă decât în acea greco-romană, prea luminoasă şi raţionalistă pentru gustul timpului. De altfel, un cercetător ca Creuzer, autorul renumitei *Symbolik und Mythologie der alten Völker <Simbolismul şi mitologia popoarelor vechi >* (4 vol., 1910 – 1912), încearcă a dovedi cum mitologia greacă derivă din cea orientală, nu însă fără a stârni împotrivirea cu atâtea mijloace polemice a lui J.H. Voss[18]. **Într-**acestea, vechea mitologie germanică începe să se impună, de asemeni, atenţiei contemporane. Arnim, care împreună cu Brentano dăduse între 1806 şi 1808 culegerea folcloristică *Das Knaben Wunderhorn <CComul fermecat al* băiatului îndrăzneşte odată ipoteza că Nibelungii ar putea deveni, pentru germani, ceea ce au fost eposurile homerice pentru greci. O ipoteză rău primită deocamdată, încât Voss nu se sfieşte să observe că a pune alături cele două creaţii epice este «ca şi cum ai compara o cocină de porci cu un palat»[19]. Dar o ipoteză nu mai puţin profetică, de vreme ce ea conţine tot programul viitor al lui R. Wagner.

Contribuţia romantică a fost necesară pentru a fixa

---

17 Cf. Richarda Huch, Die Romantik, II, Ausbreitung und Verfall der Romantik, <Romantismul, II, Răspindirea şi declinul romantismului), 6. u. 7. Aufl., 1920, pag. 76.

18! R. Huch, op. cit., pag. 326 şi urm.

19 R. Huch, op. cit., pag. 328.

ideile lui Richard Wagner. Ea n-a fost însă suficientă. O influenţă nouă, pornită din scrierile în care L. Feuerbach propunea explicaţia antropologică a religiilor, a trebuit să i se adauge. Autobiografia lui Wagner ne spune lămurit ce rol au avut teoriile lui Feuerbach în formaţia lui intelectuală, mai înainte ca descoperirea sistemului lui Schopenhauer să-i fi îndrumat gândirea pe alte făgaşuri. Wagner citeşte *Lumea ca voinţă şi reprezentare* abia în 1854[20]. În 1851, când redactează *Opera şi drama*, textul principal pentru problema noastră, înrâurirea lui Feuerbach nu poate fi anulată cu totul, deoarece Wagner întreprinsese cu mai multă insistenţă studiul operelor acestuia în cursul anului 1849. O preocupare care de altfel, după propria mărturie a marelui compozitor, ajunge curând să slăbească[21]. Oricare ar fi rămas însă până la urmă atitudinea lui faţă de Feuerbach, este sigur că încercarea lui de a explica miturile prin cauze provenind din împrejurările de viaţă şi structura mintală a omului păstrează ca un ecou din antropologismul lui Feuerbach. Romanticii primului ceas nu se aşezau pe acest teren şi nu foloseau această metodă. Abia dacă la A.W. Schlegel întâmpinăm un accent antropologic, atunci când explică miturile prin**tr-**o «umanizare a forţelor naturale». Pentru Schelling însă mitul este un produs al dialecticii interne a spiritului, independent de condiţionările lui psihologice şi istorice.

Astfel gândeşte Wagner. Dezvoltările sale pornesc de a constatarea că marea varietate a fenomenelor naturale trebuie să fi umplut de nelinişte pe omul primitiv. Pentru a învinge această nelinişte, el caută să cuprindă cu mintea conexiunea fenomenelor, atribui**ndu-**le unor cauze pe care

20 R. Wagner, Ma Vie (Viaţa mea), tr. fr., voi. III, pag. 99.

21 R. Wagner, op. cit., voi. III, pag. 336—338.

fantezia sa le închipuie ca nişte fiinţe deopotrivă cu sine. În această împrejurare trebuie căutată originea miturilor şi a artei. Istoria miturilor decurge paralel cu a poeziei şi în acest larg domeniu distinge Wagner două mari varietăţi: păgână şi creştină. Mitul creştin a apărut în momentul în care omul. resimţind contrastul dintre rigoarea statului şi a legilor şi aspiraţia sa către libertatea individuală, a înţeles că satisfacţia acesteia din urmă nu poate fi obţinută decât prin nimicirea celor dintâi. Acesta ar fi înţelesul mitului lui Christos:

«Mitul creştin **–** scrie Wagner **– s-**a încorporat **într-**o fiinţă umană individuală, care, păcătuind împotriva legii şi a statului, a suferit o moarte de martir, dar care, supu**nându-**se pedepsei, a justificat legea şi statul ca nişte necesităţi externe, deşi, primind de bunăvoie moartea, le**-**a anulat în favoarea unei nevoi interne de liberare individuală, prin mântuire în Dumnezeu» *1.*

În drama grecească, întemeiată pe miturile respective, mişcarea generală creşte furtunos până la catastrofa finală, în timp ce în drama creştină ea descreşte şi se potoleşte în dezgust de viaţă şi în acea aspiraţie către moarte, în care Wagner întrevede sugestia poetică de căpetenie a creştinismului. De altfel, numai muzica poate reda cu adevărat această stingere şi liberare prin moarte, care derivă din esenţa creştinismului. Unele pagini din *Tristan* pot fi înţelese ca o aplicare a acestei teorii.

Continuând să urmărească dezvoltarea poeziei, Wagner ajunge să constate decadenţa în care a intrat, la un moment dat, vechea poezie dramatică bazată pe mituri, îndată ce inteligenţa reflexivă a început să predomine, fenomenele naturale nu, **s-**au mai înfăţişat fanteziei ca nişte conexiuni unitare. Inteligenţa reflexivă descompune întregurile în elemente. Ştiinţa «anatomică» modernă înaintează pe căi cu totul opuse vechii poezii a popoarelor

şi ajunge, în cele din urmă, să denunţe miturile lor ca pe nişte simple superstiţii copilăreşti, demne în toate privinţele a fi abandonate. Expresia artistică a acestor noi condiţii este romanul modern. În timp ce drama mitică înfăţişa pe om ca o unitate care se dezvoltă organic din propriile lui temelii, romanul îl evocă în dependenţa lui de mediu (o aluzie la realismul unora dintre scriitorii contemporani). Romanul îndrumează deci poezia către politică şi jurnalism şi, în chipul acesta, îi pregăteşte moartea. Salvarea nu poate veni decât de la reîntoarcerea la mituri. Nu însă către miturile creştinismului, pe care Wagner le învinuieşte de a fi dezrădăcinat popoarele moderne din terenul natural al intuiţiilor lor despre lume. Preferinţa lui Wagner este evidentă când aminteşte de miturile popoarelor germanice care, întocmai ca cele greceşti, dezvoltă din intuiţii ale naturii figurile zeilor şi eroilor săi. În tot cazul, **într-**o inspiraţie poetică sprijinită pe mituri întrevede Wagner posibilitatea unei restauraţii a poeziei în epoca noastră.

Relaţiile intelectuale dintre Wagner şi Nietzsche au fost adeseori expuse. Cum însă dezvoltarea modernă a problemei miturilor n**-**a format niciodată, după câte ştim, obiectul unei cercetări speciale, felul în care teoria miturilor **s-**a transformat în trecerea de la marele compozitor şi poet la apologistul lui, a rămas neprecizat chiar o monografie atât de completă ca acea a lui Ch. Andler nu ne spune nimic în această privinţă, cum de altfel nu aminteşte nici lunga filiaţie romantică la capătul căreia se găseşte teoria nietzscheană a mitului. Totuşi, când spre sfârşitul *Naşterii tragediei*, se dau unele dezvoltări ideii despre importanţa mitului tragic, autorul exprimă păreri care îşi au strămoşii lor. Faptul că Nietzsche proclama mai cu seamă izvoarele antice ale gândirii sale, a făcut cercetarea mai puţin atentă la motivele ei romantice.

Interesul expunerii întreprinse până acum stă deci şi în punerea în lumină a fundamentului romantic pe care autorul *Naşterii tragediei* îşi construieşte teoria sa.

Continuând pe romantici şi pe Wagner, Fr. Nietzsche dă totuşi problemei o orientare personală, asupra căreia se cuvine a fi lămuriţi. Trebuie astfel arătat că încă pentru un Wagner, mitul avea o valoare epistemologică. Dezvoltând o vedere a lui Vico, a cărei vitalitate nu slăbise de-a lungul prelucrării ei romantice, mitul este şi pentru Wagner, în primul rând, cunoaştere, o intuiţie asupra lumii şi vieţii, care trebuie cântărită după conţinutul ei de adevăr. Numai judecând astfel putea Schelling să afirme că mitul este veriga de legătură dintre filosofie şi poezie. Finalitatea epistemologică a artei, scopurile ei de cunoaştere, era o idee foarte tenace. Nici romanticii, nici Wagner n-au reuşit s-o înfrângă. Abia Nietzsche izbuteşte să depăşească această veche şi durabilă tradiţie. Pentru el arta este o funcţiune a vieţii, nu a cunoaşterii. Oamenii creează artistic pentru a se ajuta să trăiască, nu pentru a pătrunde mai adânc în adevărul lucrurilor sau pentru a cuprinde intuitiv legăturile dintre ele. Teoriile lui Nietzsche asupra mitului tragic nu sunt decât o aplicare a acestor principii mai generale. În adevăr, ne spune Nietzsche, când grecii au luat cunoştinţă, cu ocazia experienţelor dionisiace, de fragilitatea principiului individuaţiei, de uşurinţa cu care mărginită formă individuală se poate desface pentru a intra în marea şi furtunoasa unitate a vieţii, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplaţia apolinică a unei lumi de forme liniştite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viaţă în încântare pentru aparenţele ei. «Mitul tragic nu poate fi înţeles decât ca o transformare imaginativă (*Verbildlichung*) a înţelepciunii

dionisiace prin mijloace apolinice de artă»[22]. Mitul conţine în sine aspiraţia de a te dărui aparenţei şi pe aceea de a o depăşi prin pierderea în unitatea nediferenţiată a vieţii. După cum ascultând o disonanţă muzicală dorim **s-**o auzim şi, în acelaşi timp, năzuim dincolo de ea, către armonia perfectă, tot astfel soarta tragică a eroului mitic ne reţine cu plăcerea pen

tru aparenţele ei, în care se amestecă senzaţia dureroasă, dar şi voluptatea profundă a presentimentului unei vieţi mai largi, în care aceea mărginită a eroului urmează să se desfacă şi să se risipească. Dacă, în sfârşit, Nietzsche doreşte o restaurare a miturilor, împrejurarea se explică prin nevoia de a produce restabilirea acelui sentiment metafizic al vieţii, fără de care nu numai poezia unei epoci, dar întreaga ei cultură, ajung a fi lipsite de orice forţă creatoare şi de orice unitate. Moştenirea raţionalistă a socratismului a dus pretutindeni, în civilizaţia noastră, la acest rezultat. Anarhia fantaziei artistice şi a culturii moderne în genere, deschise tuturor influenţelor şi lipsite de orice originalitate, nu este decât efectul final al dezrădăcinării metafizice a omului şi a fenomenului corelativ al dispariţiei oricărui mit. De aceea Nietzsche salută ca un semn prevestitor de bine, nu numai pentru poezia ţării lui, dar şi pentru întreaga ei cultură, restaurarea miturilor tragice prin noua dramă a lui

---

22 F r. Nietzsche, Die Geburt der Tragodie (Naşterea tragediei>. 1870—1871 in Nietzsche’s Werke. Taschen> Fr. Nietzsche, op. cit., pag. 202.

A. de Lamartine, Des destinees de la poesie (Despre destinele poezieiîn Premieres et nouvelles meditations poetiques <Primele şi noile meditaţii poeticeed. Flammarion, pag. 46.

V. Hugo, Shakespeare, £d. Nelson, pag. 96.

Ed. Poe, Le principe poetique (Principiul poetic), în Trois Manijestes (Trei manifeste), tr. Rene Lalou, pag. 94.

Wagner:

«Nimeni să nu creadă – scrie Nietzsche – că spiritul german şi-a pierdut pe veci patria sa mitică, atât timp cât mai înţelege limpede glasul păsărilor care îi povestesc de acea patrie. **Într-**o zi se va trezi, după lungul lui somn, în toată prospeţimea dimineţii, şi atunci va ucide balaurii, va nimici piticii vicleni şi va deştepta pe Brunhilda. Lancea lui Wotan însăşi nu va putea să-i închidă drumul.» 1

Există poate unele şovăiri în concepţia lui Nietzsche. Amintiri din înţelegerea mitului ca o formă a cunoaşterii se amestecă şi în scrisul său, ca de pildă atunci când îl defineşte drept o «imagine concentrată a lumii» sau ca o «abreviatură a fenomenelor». În mod general însă, şi reliefând mai cu seamă ceea ce este nou în concepţia sa, se poate spune că odată cu Nietzsche se produce o dezintelectualizare a mitului, înţeles acum ca terenul fecund al artei şi culturii, ca o putere a vieţii şi creaţiei. Aceasta nu înseamnă însă că odată cu noua concepţie, foarte răspândită printre poeţii şi gânditorii contemporani, mitul a pierdut vechiul său rol de a mijloci între filosofie şi poezie. Se poate chiar spune că acest rol a fost abia acum mai bine înţeles şi mai adânc întemeiat. Căci atâta vreme cât miturile nu erau concepute decât ca reprezentarea simbolică sau alegorică a unor adevăruri, nu se vedea de ce expresia directă şi mai adecuată a acestora din urmă, aşa cum ne-o oferă filosofia însăşi, n-ar lua locul vechii fantazii mitice, facultate întrecută şi demnă de a fi eliminată. Faţă de acest mod de a gândi care se impunea unui Hegel, Nietzsche ne arată că mitul nu este o formă mai veche a spiritului omenesc, ci una a cărui valoare rămâne permanentă. El este terenul din care puterea de creaţie a vieţii îşi trage necontenit seva. Pe de altă parte, după noua teorie, ceea ce mitul implică nu sunt *idei*, ci *trăiri* metafizice. În adâncul lui se cuvin a se recunoaşte nu

concepţii ale raţiunii, ci experienţe ale subconştientului metafizic. Pentru Nietzsche, mitul ne pune în contact cu substratul metafizic al realităţii, chiar dacă el nu poate fi tradus în idei clare despre firea fenomenelor şi a legăturilor dintre ele. Implicaţiile filosofice ale mitului sunt astfel cu atât mai adânci, cu cât au mai puţină nevoie să se dezvolte în limpezi vederi intelectuale. Pentru scopurile acelei întrepătrunderi atât de intime între filosofie şi poezie, încât niciuna din ele n-are nevoie să-şi asume modurile proprii ale celeilalte, felul în care înţelege Nietzsche rolul posibil al miturilor este deosebit de preţios şi trebuiepăstrat ca un câştig al cercetării.

Poezia filosofică

Poezia filosofică a existat cu mult înaintea teoriei poeziei filosofice. Mult mai înainte ca speculaţia modernă să fi disputat poeziei un loc pe care declara a-l putea ocupa mai bine, poeţii au întregit viziuni de totalitate a lumii şi au găsit în fantazia lor un mijloc de a pătrunde în misterul lucrurilor şi al legăturilor dintre ele. Parmenide, Heraelit şi Pitagora au fost în acelaşi timp filosofi şi poeţi. Asociaţia aceasta **s-**a păstrat multă vreme „şi istoria gândirii ne înfăţişează aproape în toate epocile cazuri în care cugetătorii au recurs la forma exprimării poetice. Se cuvine totuşi a face o deosebire între filosofii oare au adoptat forma poetică şi poeţii care au filosofat. Oricine simte că Parmenide şi Sofocle nu aparţin aceleiaşi categorii. De altfel, pentru a delimita cu stricteţe domeniul poeziei filosofice, trebuie să ne impunem a nu confunda poezia filosofică cu ceea ce poate apărea ca reflecţie filosofică în cuprinsul oricărei poeme. Monologul lui Hamlet, care începe cu întrebarea: «A fi ori a nu fi?», nu alcătuieşte o simplă pagină de meditaţie filosofică decât izolată din întregul care o conţine. Considerată în acest întreg.

ea ne apare ca un element de caracterizare a eroului, ca un mijloc de integrare a figurii sale psihologice. Tot: astfel lungile dizertaţii asupra unor probleme ale gândirii atribuite lui Settembrini şi Naphta în romanul *Der Zauberberg* <CMuntele *vrăjit*> al lui Thomas Mann, cu tot marele lor interes speculativ, nu sunt din punct de vedere literar decât mijloace care ajută evocarea mai completă şi mai adâncită a caracterelor respective. Poetul se foloseşte de ele în calitatea sa de creator de viaţă. În domeniul lirismului, există de asemeni momente reflexive dare îndeplinesc rolul de a întări şi de a da perspectivă expresiei lirice a sentimentului. Astfel, când Eminescu, în *Scrisoarea 1*, după ce evocă lumina lunii şi farmecul ei, purcede la meditaţia care începe ou versul: «La-nceput pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă», cuprinsul gândurilor interesează nu numai prin valoarea lor filosofică, dar şi prin faptul că, asociat cu ele, sentimentul poetului urcă el însuşi o treaptă, căpătând o rezonanţă mai vastă şi un nimb august. Versurile acestea sunt citate adeseori pentru a ilustra aşa-numita filosofie a lui Eminescu. Ele trebuie însă citite şi reţinute în ansamblul din care fac parte şi în care îndeplinesc funcţiunea certă de adâncire a sentimentului liric.

Precizarea domeniului poeziei filosofice arie însă nevoie şi de alte limitări. Trebuie, în adevăr, limpede deosebit între intenţia poetului de a comunica o idee şi aceea care nu consideră ideea decât ca un resort al vieţii emotive. Întocmai ca orice aspect al naturii sau al vieţii interioare, ideile pot şi ele să devină materialul creaţiei poetice. Sunt poeţi care cântă iubirea, natura, sau moartea; alţii însă ideile lor despre iubire, moarte sau natură. Unii pornesc de la experienţa acestor realităţi, alţii de la reflecţia eu privire la ele. Cine compară pe Heine şi Verlaine cu Vigny şi Leopardi are prilejul să deosebească

între două atitudini poetice deosebite, dintre care una este *naivă* şi cealaltă *reflexivă*. Faţă de aceştia din urmă, poeţii filosofi, în sensul special care se poate da acestei categorii, sunt aceia care nu ajung să topească mediaţia reflecţiei în imediatitatea sentimentului, ci păstrează reflecţia ca reflecţie, gândind şi îndoctrinând, în loc să închipuie şi să cânte. Noţiunea adevăratei poezii filosofice este astfel mai mult un concept negativ, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfăşurarea lui către ţintele care trebuie să**-**i rămână proprii. **S-**ar putea spune că nu rămân filosofi decât scriitorii care nu izbutesc să ajungă cu adevărat poeţi.

Nu se poate face deci o mai mare greşeală decât a confunda între poemele oare exprimă idei cu intenţia deliberată de a îndoctrina şi acelea care le sugerează, fără să le exprime, sau fără să le exprime în întregime. Aci apare însă marea deosebire dintre poemele didactice şi cele simbolice. Din rândul acelora fac parte, alături de amintitele poeme ale antichităţii greceşti.

De rerum natura < [*Despre natura* lucrurilora lui

Lucreţiu, *Das Ideal und das Leben* <*CIdealul şi viaţa y** sau *Die Künstler* <*CArtiştii*p ale lui Schiller şi unele mai noi ca *Le Bonheur* <*Fericirea*) şi *La Justice* <*Justiţia*) de Sully Prudhomme. În toate acestea este indiferent dacă poetul manifestă propriile lui idei, cum era cazul pentru presocratici sau dacă ei pornesc de la o doctrină constituită, aşa cum făceau Lucreţiu sau Schiller, care turnaru în formă poetică viziunea despre lume a lui Epicur sau Klant. În toate aceste împrejurări, important rămâne faptul că poetul nu înfăţişează atât senzaţii şi imagini, cât o materie de idei, pe care izbuteşte de altfel **s-**o însumeze uneori destul de adânc, încât să devină un eveniment puternic resimţit al subiectivităţii sale. Limitele prea înguste ale didacticismului filosofic sunt depăşite atunci şi

inspiraţia poetului este restituită, dincolo de intenţia lui, adevăratei trepte poetice. Uneori această materie de idei nu provine din sfera speculativă a metafizicii sau moralei, ci din aceea a ştiinţelor experimentale. Când, către sfârşitul veacului trecut, J-M. Guyau pleda pentru drepturile unei poezii ştiinţifice, el arăta cât are de câştigat poezia din cuceririle astronomiei, ale fizicii sau biologiei.

J-M. Guyau, *Les problem.es de l’esthétique contemporaine* (*Problemele esteticii contemporane*), pag. 123 şi urm.

Creaţia poetică a secundat la Guyau teoria şi astfel poeme c*al.’A nalyse spectrale* <*C, Analiza spectrală*] sau *Les étoiles filantes* <*Stelele căzătoare*> sunt prelucrările lirice ale unui material furnizat de ştiinţe.

Un tip poetic cu totul felurit este acela în care conţinutul de idei este latent şi neformulat în întregime. Evident, atunci când considerăm pe *Faust* al lui Goethe sau pe *Cain* al lui Byron, întâmpinăm o mulţime de idei exprimate, maxime de mare profunzime care şi-ar plutea găsi locul şi oare şi-i găsesc de fapt în numeroase tratate de etică sau metafizică. Totuşi, oricine surprinde deosebirea dintre *Faust* şi *De rerum natura*. Numai cel din urmă dintre acestea merită numele de «didactic», cu toate accentele autentic poetice pe care le cuprinde. Numai el intenţionează comunicarea unei doctrine şi n-are decât un conţinut manifest de idei. *Faust* este însă, în primul rând, prezentarea unui destin omenesc, din care se poate desprinde un sens general, capabil a fi convertit, prin**tr-**o acţiune posterioară contemplaţiei, în formulare abstractă. Motivul lui *Faust* nu este ideologic, ei epic şi dramatic. Înţelesul ideologic al aceştiui motiv trebuie abia refăcut din indicaţiile textului şi din dezvoltarea generală a acţiunii. Dacă operei lui Goethe, întocmai ca şi aceleia a lui

Lucreţiu, i **s-**a atribuit uneori calitatea de «poem filosofic», atributul acesta rezultă din motive eu totul felurite. Căci în timp ce despre *De rerum natura* se poate vorbi ca de *poemul unei filosofii*, în cazul lui *Faust* poate fi mai bine vorba despre *filosofia unei poeme*.

Clasicismul în veacul al XVIII**-**lea reprezintă, în domeniul care ne interesează, mai cu seamă tipul poemei filosofice didactice. Compoziţii ca *Discours sur l'homme* <*Discurs asupra omului*), *Poeme sur la loi naturelle* <*Poem asupra legii naturale*) şi *Poeme sur le desastre de Lisbonne* <*Paem asupra dezastrului Lisabonel*> de Voltaire sunt expuneri doctrinare în versuri. Chiar dacă, pe alocuri, ele ajung a fi însufleţite de adevărate accente lirice, intenţia lor şi principalul lor interes nu stau mai puţin în comunicarea unei doctrine. Altul este însă cazul unor poeme ca *Les pauvres gens* <*lăărmanii oameni*> sau *Le Crapaud* <*Broasca râioasă*> de V. Hugo. Ceea ce ni se oferă aci sunt în primul rând imagini şi sentimente, nu idei. Ideea se constituie cu toate acestea, dar numai ca un mod special de adâncire a viziunii. **S-**ar spune că poetul nu porneşte de la o idee, pe care vrea **s-**o comunice **într-**o intenţie deliberată, ci o găseşte în drumul său şi se mulţumeşte **s-**o sugereze.

Am arătat în altă parte ce motive susţin ideea unei poezii filosofice. Convingerea că progresele moderne ale speculaţiei periclitează poezia impune acesteia silinţa de a se înălţa la demnitatea ei. De altfel, chiar mai înainte ea Hegel să dea alarma cunoscută, este probabil că spiritele cultivau părerea că filosofia este o formă superioară de manifestare şi că, prin urmare, poezia se înnobilează atingând condiţia ei. Din**tr-**o astfel de stare de spirit trebuie să fi apărut lungul poem didactic *Essay on Man* <*Eseu despre om*> al leibnizianului Pope.

Astăzi însă oricine îşi dă seama că poezia pierde mai

degrabă prin depăşirea propriei ei condiţii. Dacă poemele filosofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întâmplă în ciuda didacticismului lor. Trebuie deci să privim cu rezerve am aforism ea acela al lui Fr. Schlegel: «Cu cât poezia devine mai mult ştiinţă, cu atât devine şi mai mult artă» *1*. Dacă sentinţa lui Schlegel trebuie înţeleasă în direcţia preconizării inspiraţiei didactice, căreia, de altfel, îi arătase şi altă dată preferinţa sa 2, ea e fără îndoială falsă. Cu cât devine mai mult ştiinţă, poezia devine mai puţin artă. Adevărata poezie se sufocă în impasul didacticismului. Tipul poeziei simbolice rămâne **într-**acestea mult mai valid, pentru că nu provoacă în aceeaşi măsură mutaţia atitudinii contemplative în atitudine de cunoaştere. Cine citeşte pe *Faust* sau pe *Cain*, *Prometeu dezlănţuit* al lui Shelley sau *Le Satyre* <*Satirul*> al lui Hugo, nu ia cunoştinţă despre anumite vederi asupra omului şi a vieţii, aşa cum ar face-o străbătând *Trata*

1 Fr. Schlegel, *Athenaeumsfragmente* (*Fragmente din* «*Athenaeum*»), în ed. cit., p. 72.

— Cf. R. Haym, *Die romantische Schule*, pag. 753.

tul despre pasiuni al lui Descartes sau *Etica* lui Spinoza. Ideile care se degajează în cele din urmă din simbolurile poemelor amintite: se formează în noi, aşa cum se pot cristaliza din experienţele vieţii. Este drept a spune apoi că toate aceste poeme sunt depozitarele unei înţelepciuni, nu ale unei doctrine.

Să mai observăm că tipturile de poezie pe care încercăm să le stabilim aci nu apar mai niciodată în forme cu totul pure. Mai ou seamă meditaţiile lirice ale romanticilor sunt rareori libere de infiltraţii didactice. Nici Lamartine, nici Vigny, nici Hugo nu sunt totdeauna străini de intenţia de a îndoctrina. Un curent de didacticism, provenit din moştenirea clasică, trece şi prin marile lor poeme.

Trebuie, în fine, adăugat că pentru a exprima conţinuturile cele mai înalte ale spiritului, poezia n-are nevoie să formuleze o doctrină, aşa cum face speţa ei filosofic-didactică, nici chiar să întrebuinţeze simboluri, aşa cum apar în celălalt tip distins de noi. Adevărata poezie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci când nu-l explicitează în formulare doctrinară şi chiar când nu-l sugerează prin**tr-**un simbol. Ridicâ**ndu-**se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filosofia. Acelaşi conţinut spiritual poate fi regăsit şi în una şi în alta, fără ca cea dintâi să-şi asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-i impună spiritului prin**tr-**un simbol concret. Romanticii au afirmat uneori conştiinţa acestui paralelism. Astfel, Lamartine, în a doua prefaţă a culegerii *Premieres meditations poétiques* <*Primele meditaţii poetice*), exprimă «convingerea fermă şi nezguduiită că Dumnezeu este ultimul cuvânt al tuturor lucrurilor şi că filosofiile, întocmai ca poezia, nu sunt decât manifestările mai mult sau mai puţin complete ale raporturilor noastre eu fiinţa infinită» 1. Ideea, în formă modificată, apare o dată şi sub pana lui Hugo. În adevăr, **într-**unul din capitolele consacrate lui W. Shakespeare, Hugo notează la rândul lui:

«Poezia şi ştiinţa (sic!) au o rădăcină abstractă. Ştiinţa dezvoltă din ea capodopere de metal, lemn, foc sau aer, maşină, navă, locomotivă, aeroscafă; poezia scoate capodopere de carne şi oase (!), *Iliada*, *Cântarea Cântărilor*, *Romancero*, *Divina Comedie*, *Macbeth*. Nimic nu deşteaptă şi nu prelungeşte mai mult uimirea visătorului decât aceste exfoliaţii misterioase ale abstracţiunii în realităţi aparţinând îndoitei regiuni, una exactă şi cealaltă infinită a cugetării omeneşti.» 1

Însemnarea lud Hugo are aerul unui autocomentar. În adevăr, în poema *Plein-Ciel*, publicată la finele primei

serii a *Legendei secolelor,* Hugo folosise mitul «aeroseafei», al navigaţiei aeriene, pentru a simboliza înaintarea victorioasă a spiritului, desfacerea lui de vechile legături materiale. Ceea ce Hugo numeşte «exfoliaţia» spiritului în regiunile paralele ale ştiinţei şi poeziei, justifică folosirea uneia din creaţiile ştiinţelor ca un simbol poetic. Hugo pare deci a nu concepe expresia conţinuturilor spirituale în poezie decât prin intermediul simbolurilor, cărora, împreună cu toţi romanticii, le dă folosinţa cea mai largă. Este ştiut însă că simbolurile poetice aparţin şi ele mai multor varietăţi şi că acele ale lui Hugo nu sunt poate cele mai bune. Simbolurile lui Hugo sunt adeseori simple alegorii. Simbolul «aeroseafei» face parte din această categorie.

Conştiinţa contemporană afirmă **într-**acestea putinţa poeziei de a vehicula intuiţiile supreme ale spiritului, chiar fără intermediul simbolurilor, necum al formulărilor didactice. Chiar **într-**un cântec atât de simplu, ca *Chanson d'automne* <*Cântec de toamnă*> al lui Verlaine.

«Et je m'en vais De ci, de la
Au vent mauvais Pareil à la
Qui m'emporte Feuille morte» – *, un cercetător ca G. Simmel recunoaşte expresia poetică a unui sentiment de viaţă cu rădăcini metafizice, al acelui chip al omului modern de a se resimţi pe sine ca o simplă devenire, fără nicio realitate substanţială, ilustrat şi de sculptura impresionistă a unui Rodin. Excesul conştiinţei heraklitiene şi-ar găsi în cântecul lui Verlaine o expresie tot atât de autorizată ca în anumite filosofii moderne ale devenirii2. Fără îndoială astfel de exegeze ale unor creaţii literare care, în mintea autorilor, păreau atât de îndepărtate de orice intenţii teoretice, cuprind ceva pedant şi repulsiv. Toată lumea este astăzi de acord că poezia n-are nevoie să trezească grave concepţii ale spiritului şi că

menirea ei este pe deplin realizată dacă ne-a vrăjit o faţă mai nouă a lucrurilor şi ne-a facuit să vibrăm sentimental mai puternic. Dar cine examinează acest răsunet afectiv cu mai multă atenţie nu poate să nu recunoască şi semnificaţia lui absolută. O notă de reverenţă şi de fervoare, aşa cum nu se poate produce decât în atingere cu sensurile universale ale lumii şi vieţii, se amestecă în emoţiile poetice mai înalte. Experienţa poeziei deschide perspective către viaţa supremă a spiritului. Dacă nu ne pricepem să le recunoaştem, încântanea poetică nu se mai deosebeşte prin nimic de satisfacţiile cele mai grosolane. Poezia n-are deci nevoie nici să adopte atitudinile doctrinarului şi nici chiar să manevreze simboluri dificile.

Expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experienţele spirituale supreme.

Este meritul lui Edgar Poe de a fi recunoscut că lirismul poate aspira la expresia absolutului, chiar fără să întrebuinţeze categoriile poeziei filosofice. În *Principiul poetic*, un text care se află la baza poeticii mai noi, Poe azvârle o săgeată împotriva «ereziei didactice», potrivit căreia obiectul inspiraţiei poetice ar fi un adevăr de ordin moral. Poe denunţă cu energie «deosebirile abisale între modul de acţiune al adevărului şi poeziei», recunoseind totuşi acesteia din urmă un conţinut transcendent, de vreme ce el nu se rezolvă «nici în privelişti, nici în sunete, nici în parfumuri, nici în culori»**. Într-**o notaţie de spirit platonician, Poe distinge în cele mai multe emoţii poetice sau muzicale o notă de durere, provenind din «incapacitatea noastră de a poseda de îndată, complet şi pentru totdeauna, acele divine bucurii extatice pe care, prin intermediul poeziei şi muzicii, nu le dobândim decât în fulgerări scurte şi nelămurite» 1. Multă vreme a rămas o problemă deschisă întrebarea cărei Categorii spirituale mai largi putem să-i subsumăm experienţa poetică, în felul

în care a definit-o Edgar Poe. Nefiind cunoştinţă şi, prin urmare, aşa-numita «poezie filosofică» rămânând un concept fals şi adulterat, cum se cuvine să concepem experienţa transcendentului pe care poezia o mijloceşte?

H. Bremond a dat acestei întrebări un răsunător răspuns. În *Prière et Poésie* <*CRugă şi poezie* > Bremond a definit poezia ca o varietate a misticii, a vieţii religioase mai adânci. Înţelegerea misticii prin subsumare la poezie, spune Bremond, a fost adeseori folosită de psihologi. Teoreticieni ai vieţii religioase ca Grandmaison, Mareehal sau Sharp au pus bine în lumină analogiile dintre inspiraţie şi intuiţia mistică a prezenţei divine. Bremond crede acum a putea inversa procedeul, făcând din poezie o formă specială în sfera mai largă a vieţii religioase. Şi aceasta cu atât mai bune motive cu cât mărturiile misticilor prezintă o bogăţie de detalii, o profunzime a inspiraţiei pe care rareori o manifestă mărturiile poeţilor. Înţelegerea poeziei ca o formă a misticii ne duce departe de etapa romantică în care Victor Hugo afirma: «cine spune poezie spune filosofie şi lumină.»[23] Concepţia lui Bremond nu este însă tot atât de excesivă – ca aceea a «poeziei filosofice», pe care în ritmul dialectic al temelor trebuia **s-**o înlocuiască? Răspunsul afirmativ la această întrebare n-a întârziat să apară. Căci există o «poezie religioasă», după cum există o «poezie filosofică». Există adică o poezie care foloseşte motive ale vieţii religioase, de pildă vechile imnuri ale unui Thomas de Celano sau Jacopone da Todi. Există apoi poeme care dezvoltă simboluri ale vieţii religioase: *Eloa* de Vigny sau la *fin de Satan* <*C Sfârşitul lui Satana*> a lui Hugo. Dar există şi o poezie în care implicaţiile ei absolute nu se traduc nici în formulare filosofică, nici în formulare religioasă şi nici în simboluri care semnifică experienţe din aceste două regimuri. Fiorul pe care această poezie îl

---

23 V. Hugo, op. cit., pag. 94.

descătuşează nu are altă legătură cu viaţa religioasă decât aceea care rezultă din faptul că ambele se ridică din aceeaşi rădăcină absolută. «Există o *analogie* – scrie J. Segond – între puterile sufletului care se exprimă prin poezia pură şi acele ale vieţii religioase imediate.» În acelaşi fel, Pietro Mignosi, un gânditor italian de inspiraţie catolică, foarte legat de gândirea lui Bremond, socoteşte că dacă poezia trebuie apărată de asimilarea au filosofia, de vreme ce una e revelaţie, în timp ce cealaltă este îndoială şi critică, ea nu se cuvine mai puţin a fi ferită şi de asimilarea eu religia. Fără îndoială, observă Mignosi, poezia este un act religios, dar nu unul care aduce revelaţia adevărului, ci numai a aparenţei adevărului. «Revelaţia lui Dumnezeu este adevăr; adevăr absolut. Revelaţia omului care este poezia, este *ca şi* adevărul.» 4 Nu putem totuşi subscrie la aceste limitări ale lui Mignosi, căci dacă poezia este revelaţie, ea nu poate fi revelaţia unui simple aparenţe a adevărului. Aparenţa aparţine suprafeţei lucrurilor. Revelaţia poartă însă asupra unui fond adânc, ascuns de aparenţe. Cum poate exista deci o revelaţie a aparenţei? Conceptul despre poezie al lui Mignosi mi se pare cu totul contradictoriu’. Caracteristic rămâne **într-**acestea faptul că încercările de a diferenţia poezia de religie n-au lipsit în cuprinsul curentului bremondian, deşi el pornise de la identificarea lor. Dar aceste diferenţieri rămân mai mult sau mai puţin vagi şi nesatisfăcătoare, atâta timp cât nu înţelegem că adevărata poezie conţine o «implicaţie» absolută, deopotrivă cu filosofia şi religia şi că, numai datorită acestui fapt, ea pare a fi când o varietate religioasă, când una filosofică. Aceeaşi împrejurare ne explică de ce putem dezvolta «implicaţiile» poeziei când **într-**o direcţie, când **într-**alta, tălmăcind conţinutul ei adânc fie în termeni filosofici, fie în termeni religioşi.

Interesante consideraţii a consacrat poeziei filosofice P. Cerna, **într-**o lucrare puţin cunoscută. În teza sa de doctorat, poetul devenit discipol al esteticianului Volkelt, distinge şi el între poezia oare exprimă idei şi aceea care le figurează simbolic, rezervind însă locul preeminent acestei din urmă. Volkelt însuşi se ocupase cu poezia filosofică, precizând că ideile pot dobândi valoare poetică în măsura în oare sunt destul de însumate de poet, încât să fi devenit experienţe afective (*gefiihismăssige Erlebnisse*).[24] Ideile poetului, arătase Volkelt, au ieşit din faza cercetării şi a discuţiei, integri**ndu-**se **într-**o singură posesiune spirituală. Refacerea acestui drum în sens invers, retrogradarea către discuţie, analiză şi fundare teoretică primejduieşte siguranţa şi vioiciunea creaţiei poetice. Poezia de idei ne satisface de altfel cu atât mai mult cu cât forma abstractă este înlocuită prin forma senzitiv-intuitivă. Înlocuirea aceasta izbuteşte în grade felurite. *Manired* sau *Cain* de Byron sunt mi-ai abstracte decât *Hymnen an die Nacht* <*ilmnuri către noapte*de Novalis, unde gândirea **s-**a absorbit în întregime în elementul ilogic al sentimentului. În propria operă a lui Goethe „putem constata acelaşi proces în trecerea de la Me*tamorfozele p*l*antelor,* la Gr*enzen* d*e*r M*e*n*schheit* – C**L***imitele omenirii>,* Pr*ometheus,* Wa*nderers S*t*urmlied* (*Cântecul de f*u*rtună a*l c*ă*l*ătorului>* etc. F[25]aţă de aceste rezultate ale cercetării lui Volkelt, acele ale elevului său reprezintă fără îndoială o îmbogăţire a detaliilor, dacă nu a principiilor. Cerna recunoaşte că poetul poate porni şi delia idee, aşa cum a făcut Schiller altă dată, după trecerea sa prin doctrina kantiană, pe care însă s-a priceput s-o contopească cu intuiţiile fantaziei. Adevărul este că poeţi dintre cei mai

---

24 J. Volkelt, System der Aesthetik <Sistemul Esteticii), voi. I, 1905, pag. 383.

25 J. V o 1 k e 11, op. cit., voi. III, 1914, pag. 204 şi urm.

mari, Leopardi sau Byron, exprimă uneori idei fără niciun înveliş sensibil. Totuşi, «meditaţia nudă, lipsa intuiţiilor fantaziei; sunt, cu rare excepţii, semnul unei cugetări poetice didactice sau mediocre». [26]Poetul nu trebuie într-acestea să se ţină departe de rezultatele mai noi ale filosofiei şi ştiinţelor. În lucrarea de îndepărtare a limitelor cunoştinţei ies la iveală raporturi noi dintre om şi natură, pline de rod pentru inspiraţia poetică. Feluritele valori omeneşti întocmesc apoi un organism solidar, încât progresul unora aduce un influx de viaţă nouă pentru restul celorlalte. De altfel ideile poetului nu trebuie să fie totdeauna ale filosofiei sau ale ştiinţei, contemporane. Apoi, chiar când le împrumută, ele trebuie să devină bunul său, până la punctul în care se convertesc în sentimente proprii. Adevărul obiectiv al ideilor este poeticeşte irelevant. Ideile în poezie dobândesc o putere internă constrângătoare numai atunci când ni se vestesc în ele «adevărurile in*imii p*oetului». Căci emoţia are în poezie un incontestabil primat asupra inteligenţei şi voinţei, chiar în poezia filosofică. Acest coeficient afectiv al gândirii. poetice apare mai întâi în forma ei ritmic-m**u**ziaală, în acel factor iraţional care se adaugă peste cuprinsul intelectual al cuvintelor şi însoţeşte întreaga conexiune a ideilor. Cerna recunoaşte, cu alte cuvinte, aşa-n**u**mitul fenomen al «poeziei pure», deşi concluziile pe care le extrage de aci sunt destul de neaşteptate. Căci din faptul că adevărata poezie este însoţită de un element iraţional, care lipseşte poeziei didactice, nu rezultă nicidecum că cea dintâi rezistă mai bine la transpunerea ei în proză. Este totuşi ceea ce afirmă Cerna, în ciuda tuturor aparenţelor. Caracterul iraţional al poeziei, fiind legat de forma ei ritmie-m**u**zicală, dispare ou totul în transpunerea prozaică. Mai multă dreptate are traducătorul imnului prometeian al

26 P. Cerna, Die GedankenVyrik (Lirica de idei\ Diss., 1933, pag. 15.

lui Goethe, când afirmă că deşi poemele didactice pot fi mai uşor traduse într-o limbă străină, totuşi numai cele bogate în elemente iraţionale pot lucra asupra sufletului traducătorului ea un produs al naturii şi îl pot determina la o creaţie personală.

Ideile pot degaja sentimente, continuă Cerna, chiar în formularea lor directă. Deplină îndreptăţire poetică dobândesc însă ele numai atunci când sunt aduse **într-**o intimă întrepătrundere cu intuiţiile fantaziei, pe care de altfel le pot face mai vii prin**tr-**un fel de acţiune de «ricoşeu». Dar problema capitală în faţa căreia trebuia să se oprească Cerna era aceea a rolului pe care ideile şi**-**i pot asuma în procesul simpatiei estetice (*Einfiihlung*), la clarificarea căruia Volkelt şi întreaga lui şcoală au adus numeroase contribuţii. Cum sprijină deci ideile simpatia estetică? Mai întâi graţie faptului că felul distins sau josnic al unor idei îl transportăm şi asupra aparenţei persoanelor care le pronunţă**. Într-**un mod ni**-**l închipuim pe Faust, altfel pe Mephisto, şi aceasta în bună parte din pricina gândurilor atribuite lor de către poet. Ideile exprimă apoi nu numai realităţi mai mult sau mai puţin obiective, dar şi temperamentul aceluia care le gândeşte. Graţie lor reconstituim deci icoana internă a omului. Să adăugăm apoi că, în procesul simpatiei estetice, proiectăm nu numai sentimente, dar şi idei. Cum devine lucrul posibil? Mai întâi, prin ajutorul «imaginilor poetice», care chiar atunci când nu sunt asociate cu idei exprimate, le conţin totuşi **într-**un mod latent şi le dau întregul lor sens şi întreaga perspectivă. Comparaţiile poetice moţ ajuta la rânduil lor procesului de proiectare a unor idei în aparenţă, deşi această cale rămâne adeseori plină de primejdii, dacă cei doi termeni ai comparaţiei nu ajung să se echilibreze, din pricină că fie ideea, fie imaginea, dobândesc o dezvoltare prea mare. Preferabilă deci faţă de procedeul comparaţiei

şi de acel didactic al alegoriei, rămâne exprimarea simbolică a ideii, adică a ideii atât de bine topită în aparenţă, încât aceasta conţine ca presentimentul unui conţinut general, pe care fie că cititorul îl extrage singur, fie că poetul îl formulează însuşi până la urmă.

Contribuţia lui Cerna reprezintă un efort destul de departe împins de a depăşi cadrele poeziei filosoficodidactiee. Deşi nu este un adversar declarat al exprimării directe a ideilor şi nici a explicitării reflexive a simbolurilor, Cerna a întâlnit totuşi, în analizele sale „fenomenul poeziei pure şi acel al ideii latente în imagine. Din moştenirea poetică pe care o ducea cu sine şi, desigur, din unele îndemnuri ale timpului, el a păstrat însă imaginea poetului gânditor şi a cititorului care adoptă o atitudine reflexivă şi, în chipul acesta, şi-a închis drumul către conceptul poeziei absolute, adică al aceleia care atinge treptele cele mai înalte, interzicându-ş**i** să fie altceva decât poezie. Să adăugăm că teoriile poetice ale lui Cerna au marea însemnătate de a fi o justificare a creaţiei sale, care, din nefericire, se găsea, încheiată în momentul în care întreprindea comentarul ei. Această creaţie conţine, alături de unele elemente didactice, un avânt original, o ritmică vie a sentimentelor, care deseori ne face să uităm pe gânditorul didactic care străjuieşte mai tot timpul în el. Poate că dacă ar fi trăit destul, pentru a atinge maturitatea talentului său, Cerna ar fi ajuns la acea purificare a lirismului, pe care şi teoria şi inspiraţia sa o vestesc de mai multe ori.

Filosofia ca poezie

Multiplicitatea sistemelor filosofice şi chipul în care ele par a valora, mai mult prin subiectivitatea pe care o exprimă, decât prin conţinutul de adevăruri pe care izbutesc să le impună tuturor minţilor omeneşti, sunt împrejurări care ne aduc adeseori pe buze constatarea cu

înţeles justificativ şi limitativ: «filosofia nu este altceva decât o formă a poeziei». Această judecată, al cărei ton deziluzionat nu poate scăpa nimănui, făgăduieşte să adauge un aspect nou problemei «poeziei filosofice», pe care am dezbăt**ut-**o în capitolul anterior. Căci dacă, după cum am arătat, poezia poate vehicula intuiţiile cele mai înalte ale spiritului, fără să fie obligată a-şi asuma conţinuturile doctrinare ale filosofiei şi chiar fără a le face să transpară prin simboluri adecuate, ar rămâne totuşi o formă valabilă a «poeziei filosofice», şi aceasta n-ar fi alta decât filosofia însăşi. Cel puţin aşa vor să ne facă a crede toţi acei care afirmă că filosofia nu este ştiinţă, adică lucrare metodică a minţii omeneşti capabilă să cucerească adevăruri noi şi să le adauge celor agonisite în trecut, ci numai şi numai poezie şi artă. Dar după cum ideea «poeziei filosofice», cu toată înrudirea esenţială şi de netăgăduit dintre poezie şi filosofie, conţine în sine o primejdie, prin solicitarea amintitei îndrumări către impasurile didacticismului, tot astfel nici noţiunea «filosofiei ca poezie» nu este mai binevenită şi mai fericită prin urmările ei. Căci dacă cercetarea filosofică n-ar mai fi încredinţată metodelor logice şi analizelor riguroase, ci numai fanteziei şi intuiţiilor sentimentului, dacă expresia abstractă şi cu înţelesuri exacte ar fi pretutindeni înlocuită cu termenul poetic mai impropriu dar mai sugestiv, este sigur că rezultatele pe care le-am dobându-i n-ar avea o valoare filosofică superioară. Estetizarea filosofiei este o îndrumare oare se cuvine a fi privită cu rezerve. Există, de altfel, mai multe chipuri de a înţelege rolul poeziei în lucrarea filosofiei, pe care analiza are datoria să le pună deopotrivă în lumină.

Există mai întâi o concepţie potrivit căreia poezia este forma cea mai înaltă a cunoaşterii filosofice. Romanticii au reprezentat-o adeseori. Novalis o exprimă

neîncetat în însemnările sale. Alte vremuri înfăţişau poezia ca forma mai veche a filosofiei. Interpreţii alegorizanţi ai poeziei, a căror speţă rămăsese încă destul de vie, se întâlneau în afirmarea acestui punct de vedere. Ne vom ocupa mai târziu de poziţia alegoriştilor. Deocamdată ne mulţumim să observăm că ceea ce părea un adevăr atât de bine întemeiat cunoaşte acum soarta unei totale răsturnări, încât romanticii ajung să recunoască în poezie, nu forma anterioară şi pregătitoare a speculaţiei filosofice, ci forma ulterioară şi încununarea ei. «Poetul are puţine de învăţat de la filosof, scrie o dată Fr. Schlegel, filosoful însă multe de la poet.» Iar în altă parte: «Acolo unde filosofia încetează, trebuie să înceapă poezia» *1*. Tot atât de radical este şi Novalis. Filosofia este pentru el «poemul inteligenţei». Au fost epoci, observă Novalis, când filosofia descompunea întregurile în elemente, pentru a le recompune pe cale

Fr. Schlegel, *Athenaeumsfragmente* (*Fragmente din* «Athenaeum171) 3, în *Athenaeum, Eine Zeitschrijt von A.W. Schlegel, u. Fr. Schlegel,* nou hgb. von Fr. Baader. 1905, pag. 57, 134.

mecanică. Scolastica reprezintă o încercare de acest fel. Imaginaţia productivă era pe atunci atât de slabă, încât nu-şi putea reprezenta legăturile dintre elemente şi unitatea lor vie. Astăzi filosofia îşi înţelege rolul său altfel. «A filosofa înseamnă a de-flegmatiza, a vivifica». Funcţiunile poetice ale spiritului sunt şi funcţiunile lui filosofice superioare. Şi astfel, pentru Novalis, nu numai poezia se alimentează din energiile simpatetice ale sufletului, dar şi filosofia. A cunoaşte înseamnă a intra în forme noi, a şterge deosebirile dintre subiect şi obiect, a proiecta substanţa proprie în aspectul exterior şi străin. Cunoştinţa filosofică şi intuiţia poetică devin, pentru Novalis, unul şi acelaşi lucru. «Filosofia este de fapt

nostalgie, tendinţă de a te regăsi pretutindeni acasă». «Eu = non eu: cel mai înalt principiu al ştiinţei şi artei». «Cea mai desăvârşită formă a ştiinţelor trebuie să fie poetică». Iar dacă, după o anusnită mentalitate ştienţistă, există un drum al pozitivării care conduce de la poezie la filosofie şi la ştiinţă, drumul pe care îl preconizează Novalis este acela care răstoarnă cu desăvârşire ordinea acestor etape: «orice ştiinţă devine poezie, după ce a devenit filosofie»[27].

Poziţia romantică n-a rămas, în zilele noastre, fără continuatori. O regăsim la un gândâtor ca H. Keyserling, care declară în mod radical:

«Filosofia este artă pură. Cugetătorul lucrează cu legi ale gândirii şi cu fapte ştiinţifice, în acelaşi fel în care compozitorul operează cu sunete. El trebuie să găsească acorduri, să închipuie suite şi să ordoneze părţile în întreguri după relaţii necesare... De aceea problema filosofiei este o problemă formală, ca aceea a oricărei arte. Valoarea unei concepţii despre lume este o problemă de stil.»[28]

Diferenţa dintre poziţia lui Keyserling şi aceea z> romanticilor rămâne cu toate acestea destul de sensibilă. Căci dacă poezia era pentru filosoful romantic un organ de cunoaştere şi un mod de a pătrunde mai adânc în intimitatea naturii, ea nu mai este pentru estetul contemporan decât un factor de cristalizare formală. Un scepticism ireductibil pare a se desprinde din reflecţiile lui Keyserling. Apropierea filosofiei de tipul estetic al artei nu mai este dorită de către autorul. *Filosofiei ca artă*, pentru

---

27 Novalis, Bruchstucke einer philosophischen Enziklo- pädistik (Fragmente dintr-o enciclopedie filosofică). în Sămtliche Werke (Opere complete), hgb. von E. Kamnitzer, III, Bd., pag. 57, 58, 60, 91, ,121. 163.

28 H. Keyserling, Philosophie als Kunst, 2, Aufl. 1922, pag. 2 şi urm. Idei asemănătoare în Paul Valery, Leonard el les Philosophes (Leonardo şi filosofii), în Variete (Varietăţi), III, 1936.

că pe această cale scopurile imanente ale cunoaşterii ar fi mai bine servite. Filosofia nu mai este pentru el cunoştinţă, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conţinut dispare cu totul. Concepţia romantică a filosofiei ca poezie degenerează astfel la Keyserling în mărginită ei înţelegere estetistă.

Se poate spune că romanticii şi toţi acei care au venit pe urmele lor au încercat să şteargă deosebirea dintre filosofie şi poezie, operând o asimilare între ele* fie prin conţinutul, fie prin forma lor. Un alt curent al cercetării mai noi a ştiut **într-**acestea să accentueze şi deosebirile în cadrul de similitudini, relevat de romantism. Pentru a ajunge la acest rezultat, a fost necesară întreaga mişcare a ultimului veac, în care apropierea filosofiei de tipul ştiinţelor a tras mai mult în cumpănă decât apropierea ei de tipul estetic. Filosofii mai noi, în comparaţie cu acei ai Renaşterii, şi chiar cu mulţi dintre romantici, sunt naturi mult mai puţin dotate estetic. Un Marsilius Ficinus şi un Giordano Bruno, apoi Schelling, Schleiermaeher şi Schopenhauer sunt firi artiste. Auguste Comte, Spencer şi Mill, Lotze, Hartmann şi Lange au fost însă individualităţi de savanţi, tipuri omeneşti în care funcţiunile logice preponderau asupra celor artistic-intuitive. Prin ei şi prin curentele care i-au înglobat, prin pozitivism şi prin evoluţionism, prin neokantism şi prin toată conformarea filosofiei mai noi după modelul ştiinţelor exacte ale naturii, **s-**a ruinat acea asociaţie dintre filosofie şi poezie, trează încă în conştiinţa romantică. De la un timp însă curantele antiintelectualiste au solicitat din nou, printre filosofi, unele din energiile estetice ale spiritului, precum intuiţia, sentimentul individualului, interesul pentru forme şi structuri. Cine studiază filosofia mai nouă, aşa cum **s-**a constituit din reacţiunea faţă de pozitivism, recoltează impresia hotărâtă că omul estetic a fost din nou chemat să-

şi spună cuvântiul. Amoralismul lui Nietzsche, intuiţionismul lui Beirgson, istorismul lui Dilthey sunt concepţii ridicate nu numai prin ajutorul funcţiunilor logice, dar şi oprin unele din darurile mai suple ale inteligenţei, ca şi prin toate acele afirmaţii de valori care constituie pe artist.

M. Frischeisen-Kohler, un cercetător care **s-**a oprit odată asupra problemei pe care o discutăm aci, avea deci dreptate să observe că deosebirile care păreau să se fi statornicit la un moment dat între filosofie şi poezie, nu mai sunt pentru noi atât de radicale. Desigur, spre deosebire de romantici, Frischeisen-Kohler crede că interpretările filosofice ale lumii n-nau nimic de folosit din viziunea poeţilor. Poezia, redusă la singurele ei puteri, nu ajunge niciodată la o concepţie despre lume. Dacă totuşi unele opere poetice manifestă o astfel de concepţie, ne este uşor de făcut dovada că ea rezultă totdeauna din influenţa unui filosof. **S-**a arătat adeseori în ce măsură este îndatorat Goethe lui Spinoza sau Schiller lui Kant, şi încercarea poate fi reluată pentru toţi poeţii care au fixat în opera lor un mod de răsfrângere filosofică a lumii şi vieţii.

Părerea lui Frischeisen-Kohler este fără îndoială discutabilă, dacă ne gândim că un istoric al filosofiei de profunzimea lui Karl Joel a încercat să probeze cât de mult datoreşte filosofia presocratică a naturii liricii greceşti din veacul al VII-lea şi al VI-lea. Sentimentul naturii a precedat totdeauna cunoştinţa naturii. Un poet ca Aleeu stă la origina curentului care produce filosofia ioniană, după cum entuziasmul pentru natură ai lui Petrarca deschide calea pe care vor păşi marii cercetători naturalişti în Renaştere, un Leonardo, Bruno, Cardano, Telesius etc. Dacă însă M. Frischeisen-Kohler nu se opreşte asupra acestor împrejurări, el trebuie să recunoască totuşi că în erijarea

sistemelor lor, filosofii au făcut adeseori apel la energii sufleteşti care aparţin în mod propriu poeţilor. Altfel nu **s-**ar explica faptul că un sistem filosofic nu este niciodată produsul exclusiv al metodelor ştiinţifice. Construcţia lui presupune afirmaţii iraţionale ale umor valori, gesturi subiective de opţiuni între mai multe soluţii posibile şi o lucrare de rotunjire şi întregire a totalului care sunt identice în esenţa lor ou actele fundamentale ale creaţiei artistice. 1 Filosofii îşi asociază apoi, după cum arată mai departe Frischeisen**-**Kohler, unele din facultăţile specific poetice, cum ar fi înţelegerea simpatetică a acelor realităţi iraţionale oare scapă prin plasa conceptelor logice. Ei recurg, în fine, la mijloacele exprimării poetice, ori de câte ori este vorba să facă sensibile «temelia vie a concepţiei pe care o reprezintă, valoarea şi puterea de viaţă a intuiţiilor lor».

Cu aceasta atingem însă o altă latură a problemei «filosofiei ca poezie». Cine parcurge fragmentele unui Fr. Schlegel sau Novalis este uimit să constate că aceşti purtători de cuvânt ai romantismului, deşi în soluţie teoretică sunt înclinaţi să şteargă limitele dintre filosofie şi poezie, în practica literară, în modul lor de a scrie, ei menţin aceste limite cu cea mai mare străşnicie. Preferinţa pentru formularea abstractă este absolut evidentă în însemnările lor filosofice. Nu mai vorbim de marii gânditori sistematici ai romantismului, oameni de altfel cu vii preocupări artistice, care au atins în notaţia abstractă un grad de ariditate nemaicunoscut până atunci. Schopenhauer este o excepţie printre ei. Textele unui Schelling sau Hegel sunt însă constituite din**tr-**o deasă reţea de noţiuni generale, prin care nicio reprezentare sensibilă nu mai pătrunde. Greutatea cu care străbatem îndeobşte aceste texte provine din faptul că mai niciodată inteligenţa nu este susţinută de intuiţie, raţionamentul nu

se aliază nici când cu imaginaţia. Abia în curentul antiintelectualismului recent expresia poetică şi-a recucerit în filosofie drepturi care sunt vechr deoarece presocraticii, apoi Socrate şi Platon le recunoşteau cu cea mai mare bunăvoinţă. Cugetători ca Nietzsche şi Bergson au devenit astfel şi mari scriitori. Vechea ariditate, care mai înainte trebuia să dea o idee de intransigenţă ştiinţifică a cercetătorului, a cedat **într-**o anumită măsură. Bunăvoinţa filosofiei contemporane faţă de formele exprimării estetice capătă de altfel un caracter principial. Trecând cu vederea interregnul aşa-numitei filosofii ştiinţifice, au apărut în vremea din urmă cercetători care par a crede că formele artistice sunt absolut congeniale în filosofie. Astfel, un M. Dessoir, observând că filosofia se dezvoltă în trei direcţii, în acea a cercetării absolutului, aprofesării unei doctrine despre natură şi societate sau a edificării omului, crede a putea afirma că formele fireşti de cristalizare ale acestor preocupări sunt cele trei mari genuri poetice, drama, eposul şi lirica. Cercetarea presupune, în adevăr, formularea problemei, adică întrebare, apoi dezbatere cu sine însuşi sau cu altă persoană, ceea ce conduce la forma monologului sau a dialogului filosofic, adeseori folosite în decursul istoriei gândirii. Profesarea unei doctrine (*Lehren*) ar lua apoi forma poemei didactice, pe care au ilustrat-o altă dată un Parmenide sau Lucreţiu. În fine, filosofii care urmăresc edificarea omului, o influenţare mai adâncă a atitudinii lui, nu pregetă să facă apel la forma exprimării lirice.

În acelaşi fel, a arătat, acum în urmă, R. Daumal, un bun cunoscător al filosofiei greceşti şi indice, care este rolul imaginii poetice în limbajul filosofic. Transpuneţi, ne invită Daumal, renumita imagine a lui Heraclit: «nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiaşi fluiviu» în formă ştiinţifică şi prozaică, pentru a obţine: «două fenomene, în

două timpuri deosebite, nu pot fi identice etc.» \ Nimănui nu-i poate scăpa că numai în prima formă adevărul heraclitian dobândeşte pentru noi importanţa unui eveniment vital, în timp ce în transpunerea lui prozaică nu mai este decât o constatare moartă, fără aderenţe mai adânci cu subiectivitatea noastră şi fără posibilitatea de a o influenţa în chip durabil. Iar dacă filosofiei sie cuvine să-i cerem o acţiune asupra vieţii, se înţelege ce loc trebuie să rezervăm în cuprinsul ei imaginilor poetice.

Este timpul de a considera critic feluritele poziţii delimitate până acum. Nu încape îndoială că vechea identificare romantică dintre filosofie şi poezie nu mai poate fi a noastră. Căci dacă aşa-numita cunoştinţă poetică ar fi adevărata cunoştinţă filosofică sau dacă i-ar fi numai superioară şi ţinta ei, aşa cum Schlegel sau Novalis au afirmat-o de mai multe ori, nu **s-**ar înţelege de ce există filosofia şi de ce se menţine. În succesiunea formelor vieţii şi ale spiritului, ulteriorul şi superiorul sacrifică anteriorul şi inferiorul. Se vede însă că nu acesta este raportul dintre filosofie şi poezie, de vreme ce cultura le menţine în permanentă simultaneitate. Mai logic este radicalismul estetic al lui Keyserling. O artă nu face inutilă pe celelalte, şi dacă filosofia nu este decât lucrare formală aplicată faptelor ştiinţifice şi legilor gândirii, se poate înţelege coexistenţa ei cu alte activităţi plăsmuitoare ale spiritului, de pildă cu poezia. Totuşi potrivit ideilor noastre generale, filosofia este altceva decât lucrare plastică, de coordonare şi unificare. Toate aceste activităţi au în filosofie un scop care depăşeşte simpla întocmire a unui întreg armonios. Filosoful lucrează în virtutea conştiinţei că icoana sa despre lume cu cât va deveni mai unitară, mai coerentă şi mai bine proporţională, cu atât va fi mai adevărată, nu doar mai frumoasă. «Ce este oare adevărul, se întreabă Keyserling, decât desăvârşire estetică?» Dacă însă

adevărul sistemelor filosofice n-ar fi altceva, ar trebui atunci să ne mulţumim a-l contempla, fără să ne mai preocupe discuţia şi critica lui, amendarea lui în părţile care ni se par problematice, extinderea şi adâncirea lui în acelea care sunt susceptibile de progres. De fapt însă aceasta este atitudinea pe care o adoptăm faţă de filosofie, ca o dovadă că cerinţele pe care aceasta le adresează spiritului nostru sunt cu totul diferite de acele pe care ni le adresează arta.

Este drept că cel puţin două momente în opera sistematică a filosofiei prezintă izbitoare analogii cu creaţia artistică. Opţiunea subiectivă pentru o anumită soluţie şi acţiunea de stabilire a întregului nu sunt determinate, mai cu seamă în metafizică, de fapte şi de metode obiective. Dacă ne decidem să comparăm, după cum ne invită Frischeisen-Kohler, ceea ce impune observaţia şi experimentul în filosofie cu ceea ce le adaugă spiritul nostru, din propria lui spontaneitate, în opera de interpretare, de rezolvare a greutăţilor şi de întregire a totalului, constatăm cu uşurinţă că cea de a doua parte este mult mai întinsă decât cea dintâi. Ceea ce devine un sistem filosofic, până la urmă, urcă din profunzimi – ale individualităţii şi dintr-o aspiraţie către totalitate şi necondiţionat, care însufleţeşte şi pe poet. Fără spirit poetic, speculaţia filosofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcţiile sistematice ale filosofiei şi alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate şi că întreaga întreprindere a filosofării se rezolvă în funcţiunile lui. Rolul imaginaţiei poetice în cercetarea filosofică începe acolo unde mijloacele proprii ale acesteia se dovedesc insuficiente. Intervenţia poeziei în filosofie este un efect al limitelor raţiunii şi trebuie primită ca atare. Consecinţele acestei atitudini sunt foarte importante. Pentru a le

înţelege mai bine, comparaţia cu felul de a ne comporta în problema libertăţii şi determinismului moral are o deosebită valoare euristică. Se pot trage, în adevăr, consecinţe practice felurite din faptul că unii oameni recunosc chipul în care sunt determinate acţiunile lor, continuând să se comporte totuşi ca nişte oameni liberi, pe când alţii nu numai că recunosc în toate împrejurările determinismul, dar nu fac niciun efort pentru a**-**l depăşi şi înfrânge. Lipsiţi cu desăvârşire de libertate nu sunt decât cei din urmă dintre aceşti indivizi. Căci printre feluritele motive ale faptelor noastre, există şi ideea libertăţii. Numai cine nu acordă nici un rol acestei idei este sclav cu totul. Tot astfel, pentru constituirea urnei opere de gândire, este o împrejurare deosebită dacă folosind funcţiunile poetice ale spiritului, continuăm a ne comporta ca filosofi sau dacă, renunţând la orice veleitate de întregire a unei icoane raţionale a lumii, nu mai facem să funcţioneze decât facultăţile poetice. În cazul celei de-a doua atitudini, opera filosofării se găseşte de fapt în lichidare.

Acelaşi lucru se poate spune despre întrebuinţarea imaginilor poetice în filosofie. Există unele momente în cursul expunerii filosofice în care spiritul, resimţind insuficienţa mijloacelor abstracte ale exprimării, recurge la sugestia imaginii poetice. Faptul se produce în două împrejurări: atunci când autorul scrierii filosofice doreşte să sprijine efortul raţional al cititorului său prin**tr-**o imagine intuitivă, sau când propria lui intuiţie poartă asupra unui obiect ireductibil la datele raţiunii. ’Necesităţile expunerii sau ale obiectului recomandă adeseori folosinţa imaginii poetice. R. Daumal crede că intervenţia ei se impune şi atunci când filosofia doreşte să lucreze şi ca o forţă practică şi îndrumătoare a vieţii. Oricum ar fi, imaginea împlineşte totuşi funcţiuni

deosebite în poezie şi în filosofie. Căci pe când imaginea poetului este preţuită în sine, aceea a filosofului nu face decât să vehiculeze în sens care nu numai că o depăşeşte, dar care se impune cu preferinţă atenţiei cititorului. Evident, în practica lucrurilor, distincţia este oarecum greu de fă – aut. Căci după cum putem adăuga îndaită, la adevăraţii poeţi imaginile sunt purtătoarele unui sens general. Totuşi, după cum Daumal însuşi concede, interesele cunoaşterii rămân pentru ei secundare, în timp ce pentru filosofi ele primează[29]. Să mai adăugăm că necesităţile exprimării poetice în filosofie nu legitimează abuzurile ei. Nici măcar pentru raţiuni estetice. Frumuseţea scrisului filosofic nu poate să rezulte decât din**tr-**o justă adaptare a mijloacelor lui la scopurile pe care le urmăreşte. Frumuseţea scrisului filosofic nu este de ordinul sensibilităţii, ci al abstracţiunii. Abuzul imaginaţiei şi al sensibilităţii în filosofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust…

Trebuie să constatăm că soluţia care se impune în problema filosofiei ca poezie nu este absolut simetrică cu aceea pe care a trebuit **s-**o adoptăm în chestiunea poeziei filosofice. Căci pe când poezia ni **s-**a dovedit că poate atinge, în direcţia aprehendării absolutului, intuiţiile cele mai înalte, fără să împrumute conţinuturile abstracte ale filosofiei, aceasta din urmă, în formele ei mai evoluate, nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu şi o filosofie fără poezie, deşi nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor şi al epigonilor lor. Această stare de lucruri provine poate din faptul că poezia pune în mişcare energii mai spontane şi mai primitive ale sufletului. Fără să credem, împreună eu Vico sau Hegel, că poezia este o formă inferioară şi

29 R. Daumal, ibid. V. în acelaşi sens M. Dessoir, op. cit., pag. 153 şi urm.

anterioară a spiritului, menită să fie depăşită prin reflecţie filosofică, socotim totuşi că ea interesează funcţiuni mai spontane ale lui. Spontaneitate şi inferioritate nu sunt nicidecum termeni sinonimi. Spontaneitatea unor funcţiuni nu spune nimic cât priveşte rangul valorii lor. Valoarea poeziei este foarte mare, rolul ei în viaţa sufletească este oovârşitor, dar energiile care o produc fac parte din rândul facultăţilor care nu cer vreun exerciţiu pregătitor. Gândirea filosofică este însă o funcţiune laborioasă, precedând prin mediaţii succesive, încât manifestările ei nu se pot lipsi de forţele care se găsesc, pentru a spune astfel, mai la îndemâna spiritului. Astfel se face că reflecţia filosofică lucrează în bună parte cu forţele poetice ale spiritului şi că în munca de cucerire a adevărului, acţiunile care derivă din aceasta din urmă devin mijloace de care cugetătorii cei mai exacţi nu se pot niciodată lipsi. Există deci o poezie fără filosofie, dar nu şi o filosofie fără poezie. O constatare care nu legitimează intru nimic abuzul liric în operele unora dintre gânditorii mai noi, un abuz care nu apare totdeauna din nevoia de a înmlădia sau de a extinde raza de acţiune a instrumentului filosofic, ci din aceea de a ascunde lipsa lui de preciziune şi de eficacitate. Filosoful care în loc de a desfăşura efortul consecvent şi auster al cunoaşterii „preferă să închipuie şi să cânte, afirmă odată cu aceasta un profund scepticism cât priveşte valoarea specifică a contribuţiei lui şi legitimează neîncrederea cu care i se răspunde până la urmă.

Interpretarea filosofică a poeziei împrejurarea că acelaşi conţinut de valori spirituale poate îi exprimat fie prin intuiţiile poeziei, Le privi abstracţiile filosofiei, **s-**a dovedit plină de consecinţe pentru cercetarea noastră de până acum. Ni **s-**a arătat astfel, că, deoarece comunică prin rădăcinile lor, poezia n-are nevoie să împrumute conţinuturile doctrinare ale filosofiei, pentru a-şi deschide

drumul către revelaţiile cele mai adânci ale spiritului. În ramura ei care nu **s-**a pozitivat, care nu **s-**a consacrat cercetării fenomenelor şi n-a devenit ştiinţă, filosofia rămâne încercarea de a cunoaşte absolutul. Poezia adevărată şi marea poezie pătrunde şi ea până în sfera absolutului, pe care îl mijloceşte însă nu atât în forma cunoaşterii, cât în aceea a experienţei şi nu prin ajutorul raţiunii şi al conceptelor, ci prin acela al fantaziei şi aO. intuiţiilor. Aşa se explică, faptul orbservat de mai multe ori în cursul reflecţiei moderne asupra poeziei, că făi a să formuleze vreo idee, fără să speculeze savant şi fără să îndoctrineze, poezia este şi ea purtătoarea unui sens absolut, întocmai ca filosofia, deşi în alt chip şi cu alte mijloace. Situaţia ar mai putea fi caracterizată spu**nându-**se că filosofia şi poezia suntmanifestări paralele în suprafaţă şi convergente în adâncime. Descinzând deci pe direcţia proprie poeziei, până în acel punct ideal al adâncimii şi reurcându-ne pe direcţia proprie filosofiei, putem obţine transmutaţia intuiţiilor celei dintâi în abstracţiunile celei din> urmă. Interpretarea filosofică a poeziei nu devine o acţiune posibilă a spiritului decât din pricina acelei comunicări mai adânci a lor, care rămâne de altfel fără nici o influenţă cât priveşte formele lor particulare de manifestare. Dar, deşi interpretarea filosofică a poeziei nu-şi poate propune decât mutaţia intuiţiilor în idei, ea şi-a depăşit adeseori programul ei, considerând poezia ca pe operele filosofiei, adică în acelaşi chip os pe nişte lucrări al căror caracter ar proveni din conţinutul lor intelectual. Cine îşi atribuie deci sarcina de a distinge varietăţile interpretării filosofice a poeziei, are de îndepărtat, în primul rând, mai multe erori. Unele din ele foarte vechi şi foarte durabile.

Primele încercări de interpretare filosofică a poeziei le întâmpinăm la filosofii şi criticii literari ai antichităţii

greceşti în legătură cu poemele lui Homer. O idee necontenit reluată a antichităţii a fost aceea de a găsi sensul mai adânc al poemelor, ceea ce cu termenul propriu grec se numea *hyponoia*. Încă din sec. ai V-lea î.Hr., filosoful Anaxagora credea a putea desluşi în poemele homerice felurite alegorii ale virtuţii sau dreptăţii. Metoda se răspândi în cercul şcolarilor lui şi unul dintre aceştia, Metrodoros din Lampsacos, tălmăci toate legendele homerice ca pe nişte alegorii fizice, adică în legătură cu substanţele şi forţele naturii1, în vremea lui Platon, după cum aflăm din**tr-**o însemnare a *Republicii*, înţelegerea eposurilor homerice ca nişte alegorii era foarte răspândită. Platon se comportă însă cu tot scepticismul faţă de încercarea de a nu vedea în Homer decât pe gânditorul care îşi figurează concret ideile. Adâncul lui instinct poetic îl ţinea departe de abuzul unei astfel de interpretări şi de falsa şi intelectualista noţiune a poeziei pe care ea o presupune. Indicaţiile lui *Ion* sunt în această privinţă edificatoare, deşi Platon însuşi recurge adeseori la alegorii, ca acea a peşterii din *Republica* sau a carului înhămat cu doi cai, în *Phaidros*, pentru a nu vorbi decât de cele mai cunoscute. Metoda alegorizantă câştigă **într-**acestea noi aderenţi printre stoici şi cinici, printre gramaticii aparţinând şcolii din Pergam. O reacţiune se produce odată cu criticii literari ai alexandrinismului, printre care un Eratostene sau Aristarh observă că poezia nu trebuie să instruiască, ci să delecteze, şi că poeţii se cuvin a fi înţeleşi în ei înşişi.

Tradiţia interpretărilor alegorice se continuă totuşi, încât retorul Cornutus, în sectorul I, o aplică **într-**o întreagă operă consacrată mitologiei. Astfel legenda lui Cronos, care îşi mănâncă copiii cu excepţia lui Zeus, devine alegoria timpului care condiţionează apariţia şi dispariţia tuturor fiinţelor muritoare, dar nu şi pe a celor

eterne. Pe aceeaşi cale doreşte autorul unei opere consacrate alegoriilor homerice şi atribuită pe nedrept unui Heraclit, scriitor din epoca augustiniană sau neroniană, să scuze pe Homer de acuzaţia de a fi folosit detalii lipsite de pietate. Astfel săgeţile lui Apollo care răspândesc ciuma, nu sunt decât alegoria razelor de soare capabile, după părerea obştească, să provoace acest efect.

Nu vom lungi însă lista tuturor interpreţilor alegorizanţi ai mitologiei şi poeziei, întocmită uneori de filologi. Ei nu lipsesc nici din rândul scriitorilor latini, printre care Lucreţiu însuşi desluşeşte, o dată, în mituri ca acelea cu privire la Tantal, Sisif sau Cerber – alegorii ale păcatelor sau suferinţele oamenilor. Poemele lui Virgil au avut şi ele onoarea acestei metode. Istoricii problemei întocmesc aci o întreagă serie de comentatori, cu Aenius Donatus, Lactanţiu, Augustin şi Fabius Fulgentius [30]. Evul mediu sporeşte la rândul lui literatura interpretărilor alegorice, în tendinţa de a găsi, în textele antice şi profane, înţelesurile iubite de Biserică. Odiseu rătăcind gol printre feaci devine astfel alegoria virtuţii cu neputinţă de răpit omului care a pierdut altfel totul. Mai cu seamă gramaticului şi episcopului african Fulgentius i se datorează ideea că zeii păgâni nu sunt oameni divinizaţi, aşa cum arătase încă din secolul al IV-lea î.Hr., Evemeros, şi nici demoni, aşa cum credeau unii din părinţii Bisericii, ci alegoriile viţiilor şi virtuţilor, a faptelor şi acţiunilor omeneşti[31]. Dacă la toate acestea adăugăm faptul că

---

30 în această privinţă, materialul a fost grupat de Konrad Muller, Allegorische Dichtererklărung (Declaraţia alegorică a poeţilor) în Pauly — Wissowa, Real-Encyklopădie der klassischen Altertumswissenschaft, Suplementband IV. 1924. col. 16 urm. V. de asemeni excelentul referat al lui G. Mezzoni, Allegoria, în Enciclopedia italiana, voi. II, 1929-VII.

31 V., asupra acestora, K. Borin ski, Die Antike in poetik und Kunsttheorie (Anticul in poezie şi teoria artei), I—II, 1914—1924, în special voi. I, pag. 21 şi urm.

metoda alegorizantă a fost aplicată şi *Cântării Cânt, arilory* încă din timpul iudaismului antic, care a dat şi marea încercare de exegeză biblic-alegorică a lui Philo şi că ea a sporit, la finele evului mediu şi mai târziu, enorma literatură de comentarii consacrată *Divinei Comedii* a lui Dante, putem spune că rareori un punct de vedere în explicarea poeziei a dovedit mai multă vitalitate şi a fost mai îndelung şi mai consecvent întrebuinţat. Rareori însă un punct de vedere a fost mai nenorocit în aplicările lui.

Eroarea metodei alegorizante este cu atât mai primejdioasă cu cât ea îmbracă aparenţele adevărului. Căci fără îndoială că poezia are şi o dimensiune adâncă. Peste evocările naturii sensibile sau morale ea răspândeşte reflexele unei alte lumi. Splendoarea realului, aşa cum trăieşte în cântecele poeţilor, provine din sensul care o susţine, din profunda perspectivă care o cuprinde şi-i dă întregul ei relief. Metoda alegorizantă pornea deci de la o intuiţie justă în tendinţa ei de scormonire, de investigaţie a adâncimilor. Eroarea ei începe din momentul în care socoteşte că în acest plan se găsesc concepţii intelectuale închegate, pe când acestea nu sunt decât tot moduri particulare ale spiritului de a traduce absolutul şi inefabilul. Am arătat şi în alte părţi că, în dialectica momentelor spirituale, poezia nu este anterioară filosofiei şi nici dimpotrivă. Ele sunt momente simultane şi consecutive deopotrivă experienţei absolutului. Neajunsul metodei alegorizante provine din faptul că interpretează simultaneitatea ca succesiune, închipuindu-şi pe poeţi ca nişte filosofi iniţiali care se hotărăsc în cele din urmă la exprimarea figurată a concepţiilor lor. Cine urmăreşte dezvoltarea metodei alegorizante trebuie să ajungă la G. Vico, în secolul al XVIII-lea, pentru a afla divulgarea modernă a acestor erori. *Scienza nuova* (III, I etc.) ne arată, în opoziţie declarată cu alegoriştii antichităţii, că

Homer nu este un filosof. Reprezentant al unei civilizaţii poetic-eroice, meritul lui nu trebuie căutat în concepţiile sale intelectuale, ci în forţa fantaziei şi în sublimitatea caracterelor pe care le-a creat. Reluată în Germania de filosoful Heyne, metoda alegorizantă cunoaşte, în fine, opoziţia lui Schelling. Evident, întrucât pentru Schelling poezia este sinteza particularului cu generalul, deplina întrepătrundere simbolică a aparenţei cu ideea, se înţelege că aceasta din urmă poate fi extrasă şi izolată din unitatea care o conţine, dar numai cu sacrificiul acestei unităţi. Schelling recunoaşte că înţelesul alegoric al poeziei există în ea în stare de «posibilitate». Cine extrage această posibilitate distruge însă poezia. Aşa se face că înţelegerea alegorică a lui Homer ar fi produsul unei epoci bătrâne: o observaţie fără îndoială eronată, deoarece printre primii alegorişti am întâlnit pe un filosof al veacului al V-lea, pe Anaxagora. Mai multă dreptate are Schelling când afirmă că mitologiile sfârşesc în alegorii. «Sfârşitul mitului grec este cunoscuta alegorie a lui Amor şi Psyche.»

Odată cu Schelling şi cu alţi esteticieni romantici, un Solger sau un Vischer, se produce trecerea de la înţelegerea alegorică la înţelegerea simbolică a poeziei. Poezia începe a fi concepută din ce în ce mai puţin ca expresia sensibilă a ideii, deşi excepţiile alegorizante nu lipsesc, pentru a fi răsfrântă ca intima fuziune a ideii cu aparenţa. Între sensibilitate şi semnificaţie ideală nu mai sunt postulate legături exterioare, ci o întrepătrundere profundă, care permite a intui ambele aspecte prin aceeaşi acţiune a spiritului. Dar această transformare în concepţia generală a poeziei n-a avut urmări prea însemnate în problema interpretării filosofice a poeziei. Critica romantică a continuat să caute *ideile* latente ale poeziei, deoarece esteticienii afirmau că în sinteza poetică ele se găsesc gata făcute. Care au fost excesele de ingeniozitate

cheltuite de criticii romantici în tălmăcirea ideologică a operelor, cu nimic mai prejos de arguţiile alegoriştilor, putem să urmărim **într-**unul din instructivele capitole pe care Kuno Fischer le**-**a consacrat cercetării dinaintea sa, în cartea pe care a scris**-**o despre *Faust* de Goethe. Nu putem urmări aci detaliile dezvoltării criticii romantice, indicarea poziţiei sale este suficientă. Neajunsul ei provine din faptul că modelul poetic romantic a fost mai totdeauna poezia filosofică simbolică, adică aceea care are un conţinut latent de idei figurate. Am văzut însă că poezia n**-**are nevoie nicidecum să exprime idei, ci numai să se dezvolte din intuiţiile spirituale ale absolutului. Ideea şi intuiţia absolutului nu sunt unul şi acelaşi lucru. Ideea nu este decât una din formele în care se realizează intuiţia absolutului, cealaltă formă o găsim în imaginile şi armonia poeziei, în adâncurile poeziei nu este deci necesar să întâmpinăm idei, concepţii doctrinare, ci numai acele intuiţii spirituale despre care am vorbit. În cazul acesta lucrarea de interpretare filosofică a poeziei nu mai este decât o operaţie de mutaţie a poeziei în idee, un simplu exerciţiu de paralelizare.

Alte neajunsuri ale metodei care îşi propune să refacă doctrina despre viaţă şi lume a poeţilor provin din faptul că ea consideră operele poeţilor ca pe nişte sisteme filosofice, deşi analogia dintre unele şi altele este cu neputinţă de susţinut. Se ştie totuşi că W, Dilthey, care a stabilit odată tipurile de concepţie filosofică, distingând materialismul şi pozitivismul, idealismul obiectiv (panteismul) şi idealismul libertăţii, a arătat că ele pot fi identificate şi în operele poeţilor[32]. E, Ermatinger, care a arătat, la rându-i, cum **s-**ar putea aplica în literatură

32 W. Dilthey, Kultur der Gegenwart <Cultura prezentuluiy, I, 6, pag. 51 şi urm. V. id. Die Typen der Weltanschau- ung <Tipurile Weltanschauung-ului), 1911, în scrierea colectivă Weltanschauung.

tricotomia lui Dilthey, ne-a atras atenţia şi asupra dificultăţilor pe care le implică această metodă[33]. Căci, spune Ermatinger, în timp ce concepţia filosofului se cristalizează în cea mai mare parte din situarea lui dialectică faţă de concepţiile anterioare, aceea a poetului rezultă din confruntarea directă a eului cu lumea. Sistemul lui Spinoza a apărut din încercarea de a aplana greutăţile cuprinse în acela al lui Descartes. Kant cucereşte poziţia sa prin referire la dogmatismul lui Leibniz-Wolff şi la senzualismul englez. Fichte construieşte pe câştigurile lui Kant ş.a.m.d. O astfel de referire la ideile înaintaşilor întâmpinăm numai la poeţii epigoni, al căror conţinut este lipsit de orice «forţă productivă», de orice «dinamică». Adevăraţii creatori se situează direct în faţa Familiei şi a Societăţii, a Statului, Bisericii sau Ştiinţei, etc. Din această pricină putem vorbi de o continuitate în dezvoltarea gândirii filosofilor sistematici, nu însă şi despre aceea a cugetării poeţilor. Să adăugăm, împreună cu Ermatinger, că ideile poeţilor trebuie refăcute nu numai din reflecţiile lor exprese, dar şi din simbolurile lor, şi că este nespus de greu a traduce conţinutul spiritual al acestora **într-**o limpede şi categorică formulare abstractă. Pentru toate aceste motive, Ermatinger socoteşte că metoda care constă în a considera operele poeţilor în acelaşi fel ca sistemele filosofilor, este în cea mai mare parte inaplicabilă. Gândirea poeţilor nu poate fi extrasă cu o desăvârşită claritate conceptuală din simbolurile lor şi nici nu poate fi înţeleasă din situarea lor dialectică faţă de înaintaşi, cu care nu-i uneşte vreo legătură de dezvoltare continuă. Dar metoda aceasta, în care se perpetuează concepţia romantică despre prezenţa ideii în poezie, nu este aplicabilă de fapt decât pentru cazurile speţei ei

---

33 E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk (Opera poeticăy 1921, 2 Aufl., 1922, pag. 117 şi urm.

filosofic-didactice sau simbolice. Acolo însă unde avem de-a face cu compoziţii care nu manifestă prezenţa nici unei idei, deşi ele conţin intuiţii spirituale dintre cele mai înalte, metoda amintită nu are nicio posibilitate de aplicare. Putem vorbi, în adevăr, despre o filosofie a lui Goethe şi Schiller, a lui Vigny sau Eminescu, nu însă şi despre una a lui Villon, Heine sau Verlaine. Interpretarea filosofică a acestora din urmă este totuşi posibilă, deşi ea nu poate fi altceva decât o transpunere a lor în regimul inteligenţei şi, în chipul acesta, un mijloc de a ni-i apropia şi pe cale intelectuală. Trebuie apreciat deci ca un câştig al cercetării mai noi, metoda care nu caută în poezie idei, ci experienţe metafizice, moduri de aprehendare ale absolutului devenite manifeste în caracterul artistic al operei, de pildă în amănuntele organizării ei formale. În chipul acesta, un elev al lui Dilthey, H. Nohl, a arătat cum cele trei poziţii distinse de maestrul său, concepute de data aceasta nu ca sisteme doctrinare, ci ca sentimente metafizice ale lumii, explică particularităţile armoniei lor. Am analizat mai pe larg, în *Dualismul artei*, modul de procedare şi rezultatele lui H. Nohl. Aci poate fi reamintit, cu titlul de exemplificare, cum dinamica naturală şi odihnitoare a versului lui Goethe şi aceea laborioasă a lui Schiller par a se ridica, la cel dintâi, din împăcarea panteistă cu lumea, iar la cel de-al doilea din poziţia sentimentală a idealismului libertăţii, adică a acelei atitudini eroice care resimte lumea ca o proiecţie a subiectivităţii şi ca un material al voinţei etice a omului. Liricul Goethe este omul pentru care lumea are un sens deplin, deoarece ea este străbătută de un principiu spiritual imanent, pe când Schiller este omul care luptă, deoarece lumea nu-şi dobândeşte înţelesul şi valoarea decât abia prin fapta şi sârguinţa lui. Aceste poziţii spirituale, care nu sunt totuşi nişte filosofii sistematice, se

resimt până şi în armonia celor doi poeţi.

Tot atât de liberă faţă de obligaţia de a găsi un conţinut doctrinar în poezie şi tot atât de scutită de primejdia de a i-l atribui, pe nedrept, este metoda care, pornind de la unitatea de stil a unei culturi, ajunge să observe afinităţile pe care le prezintă, în interiorul ei, poezia cu filosofia şi găseşte astfel justificarea faptului de a vorbi despre una din ele în termenii celeilalte. Morfologia modernă a culturilor este cadrul în care se construieşte această nouă varietate a criticii filosofice. Premisa ei este existenţa unui *ethos* unitar care străbate, leagă între ele şi dă aceeaşi direcţie tuturor manifestărilor unei culturi. Aplicată cu dibăcie de mai mulţi cercetători germani, printre care un Simmel sau un Spengler, ea a permis întrebuinţarea unor noţiuni, apărute în sfera anumitor manifestări culturale, la sfere cu totul deosebite. Astfel noţiunea literară a «fausticului» a devenit, pentru Spengler, termenul care se poate aplica şi religiei şi filosofiei şi eticii civilizaţiei răsărite *odată cu* popoarele moderne ale Europei. Tot astfel termenul de «impresionism». Întrebuinţat mai întâi de pictorii francezi în jurul anului 1880, a devenit categoria tuturor manifestărilor de cultură în aceeaşi epocă. În acest cadru s-a putut stabili înrudirea dintre concepţia fenomenalistă la finele veacului al XIX-lea cu poezia din acelaşi timp. Din opoziţia faţă de conceptul «adevărului» în naturalismul lui Zola, ajunge un critic ca Hermann Bahr să arate că aşa-numitul «adevăr» se reduce pentru fiecare ins la impresia lui subiectivă. Este ceea ce susţinea tocmai în acea vreme un filosof ca Ernst Mach, pentru care lumea se rezolvă în simpla simultaneitate sau succesiune a senzaţiilor. Pictorii timpului afişează şi ei programul de a înfăţişa lumea nu aşa cum *este*, ci cum *apare*. Poziţia aceasta se transmite şi cercurilor literare, unde se poate urmări acelaşi proces de

desubstanţializare a lumii în înfăţişarea ei, aceeaşi înclinaţia de a o topi în senzaţie şi vibraţie sentimentală subiectivă.:

Într-o carte mult citită la vremea ei, R. Hamann 1 a analizat cu fineţe particularităţile poeziei impresioniste, printre ai cărei reprezentanţi trece pe Verlaine şi Maeterlinck, pe Ştefan George în prima lui epocă, pe Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz şi Max Dauthendey, la care descoperă deopotrivă aceeaşi tendinţă de intensificare a factorului senzorial, aceeaşi aplecare de a dizolva formele obiective ale versificaţiei şi construcţiei poetice, pentru a le înlocui cu ritmica interioară a stărilor de conştiinţă. Versul liber, sugestia muzicală, notaţiile discontinui, sinesteziile sunt câteva din mijloacele pe care le foloseşte poezia impresionistă pentru a ne vrăji lumea ca *aparenţă*. În aceeaşi vreme psihologismul invadează toate disciplinele filosofice. Conceptul lumii se interiorizează. Transcendentalismul este atacat pe toate poziţiile. Realitatea este înţeleasă ca un conţinut al subiectului (Rickert) sau ca senzaţie (Maeh). Ideea spaţiului este înfăţişată construi**ndu-**se din senzaţii de tact şi mişcare. Printre organele filosofiei, intuiţia începe a fi mai apreciată decât conceptul şi, în locul cunoştinţei generalului, este preferată acea a individualului şi unicului. Istorismul ajunge să stăpânească astfel toate domeniile filosofiei. În locul cunoştinţei abstracte este preferată trăirea, experienţa directă a lucrurilor şi, întrucât îşi propune să mijlocească astfel de experienţe, filosofia ia forme artistice şi literare. Nimănui nu-i poate scăpa justeţea apropierilor, evidenţiate cu atâta măiestrie de Hamann, între poezia şi filosofia impresionismului. Subordo**nându-**se aceleiaşi unităţi stilistice, poezia şi filosofia manifestă numeroase înrudiri şi afinităţi, care ne permit a vorbi despre una în valorile celeilalte. Avantagiile metodei stilistice, aplicate

de numeroşi cercetători, printre care Hamann este numai un exemplu, sunt evidente, dacă ne gândim că devenindu-ne posibil să vorbim despre ea în termeni conceptuali, poezia intră mai bine în stăpânirea noastră intelectuală. Am arătat apoi că sfera ei de aplicaţie este mai întinsă* întrucât ea îngăduie să vorbim despre o filosofie a poeţilor, chiar acolo unde nu întâmpinăm urmele exprese ale reflecţiei teoretice. Totuşi metoda care porneşte de la unitatea culturală de stil are şi ea limitele ei. Căci ea nu poate fi aplicată decât poeziei care aparţine unui ciclu cultural definitiv închegat. Acolo însă unde viaţa culturală se găseşte în curs de desfăşurare şi unde fizionomia generală a epocii n-a dobândit încă trăsături stabile şi precise, acolo unde unitatea de stil a culturii nu ni se vesteşte în termeni de o desăvârşită limpezime, nici legăturile dintre poezie şi filosofie nu ne apar cu aceeaşi claritate. Neputându-le subordona aceluiaşi stil unic, relaţiile dintre filosofia şi poezia contemporană devin cu totul imprecise. Metoda stilistică este deci mai mult un instrument de investigaţie istorică, decât unul de cercetare a creaţiei contemporane şi vii.

Oricare ar fi meritul metodelor filosofice amintite în cele din urmă şi netăgăduitele lor avantagii faţă de interpretările alegorice ale celor vechi şi faţă de cele simbolice ale romanticilor, ele nu sunt cu totul scutite de unele neajunsuri. Atât criticii care înţeleg operele poeţilor prin descoperirea atitudinilor tipice care le susţin, cât şi aceia care le interpretează subordonându-le unităţii stilistice a culturii respective, nu ajung să pună în lumină decât ceea ce este general în ele. Aceste metode tipizează opera şi lasă, în consecinţă, să le scape ceea ce este cu totul unic în ea. Născute din spiritul psihologiei moderne a structurilor şi din al istorismului, amintitele interpretări filosofice ale poeziei nu izbutesc să coboare până la

adâncimea ei individuală. Căci dacă îl înţelegem pe Goethe ca panteist sentimental şi pe Verlaine ca impresionist, nu vedem încă ce-i deosebeşte de alţi panteişti sau impresionişti ai poeziei. Ba am spune chiar că prin reliefarea aspectelor tipice în operele poeţilor, se ascunde ceea ce le rămâne propriu. Din această pricină metodele amintite sunt mai degrabă indicate ca instrumente ale istoriei literare, adică ale acelei ordine de cercetări orientate către cunoaşterea unui grup de opere, a unei scoale sau unui curent. Pentru critica monografică, adevărata formă a criticii literare, adică pentru aceea consacrată studiului unui singur poet sau al unei singure opere, metodele amintite rămân inoperante. Punctul lor de plecare şi premisa lor sunt însă valabile şi în cazurile acestea. Ideea de a coborî **într-**o creaţie poetică până la punctul în care întâlnim atitudinea faţă de viaţă şi lume a poetului, chipul în care îi apare absolutul şi de a reface apoi drumul care urcă din acest punct de vedere până la ideea filosofică este o îndrumare justă şi fructuoasă. Peste adâncimile creaţiei cade atunci olumină intelectuală, cu neputinţă de obţinut altfel. Cine aplică însă această metodă trebuie să aibă grijă de a pătrunde cu adevărat până la ceea ce este unic, inedit şi incomparabil în atitudinea şi experienţele spirituale adânci ale poeţilor. Încercând să transforme în idei aceste intuiţii ale adâncimii, criticul nu se va mai exprima despre opera poetului ca despre un sistem filosofic, aşa cum a fost cazul atâtor critici în trecut, ci va întocmi un tablou spiritual original, în care, sluji**ndu-**se de limba filosofiei, comentatorul se va comporta ca tălmaciul chemat să traducă, în limbajul inteligenţei şi în faţa tribunalului ei, depoziţia unui martor străin şi care se rosteşte **într-**o limbă greu de priceput.

Către o concepţie estetică a lumii

Permanenţa frumosului într-un moment, nu prea deosebit de al nostru, când lumea, căutându-şi forme noi de viaţă, nu se refăcuse încă din multele încercări ale campaniilor napoleoniene, filosofii au arătat că spiritul omenesc, în dezvoltarea lui de-a lungul istoriei, a făurit o treime de scopuri, către care silinţele lui se îndreaptă fără un moment de odihnă. Adevărul, binele şi frumosul ar fi ţintele permanente care călăuzesc ostenelile spiritului, în nenumăratele lui încercări şi în nesfârşitele lui aventuri. A fost o întrebare care a dat de lucru gânditorilor din veacul trecut, dacă aceste finalităţi există în eternă simultaneitate sau dacă ele îndrumează pe rând sforţările idealiste ale conştiinţei umane, în aşa fel încât, în anumite epoci, unul singur din scopurile amintite ar fi principalul resort al activităţilor lui mai înalte. S-a cheltuit multă ingeniozitate pentru a rezolva această problemă, dar, după cât cred, fără prea mare folos. N-a fost cu putinţă să se facă dovada că a existat vreo epocă de cultură de oarecare însemnătate, în care activitatea în vreunul din aceste domenii să se fi eclipsat în avantajul unor activităţi deosebite, rămase să stăpânească singure terenul culturii. Luând forme dintre cele mai deosebite, aspiraţia către adevărul ştiinţific, aceea către frumosul estetic şi către binele moral au mişcat deopotrivă pe oamenii cei mai nobili ai tuturor epocilor, şi din ţesătura acestor aspiraţii s-a constituit cultura tuturor timpurilor. Voi lăsa deci în afara discuţiei o problemă despre care cred că nu mai face greutăţi nimănui. Nu mă voi opri mai mult nici asupra caracterizării paralele şi comparative a celor trei mari idealuri ale conştiinţei, deşi aci ar fi mai îmbelşugate lucruri de spus şi cu numeroşi sorţi de a obţine consensul părerilor. Deosebirea dintre adevăr, bine şi frumos s-a făcut de multe ori, şi gânditorul poate nutri azi temerea că nu va spune nici mai mult, nici mai bine decât lucrul a fost făcut

în trecut. **S-**a arătat anume că adevărul, frumosul şi binele cresc din**tr-**o comună nevoie de unitate a spiritului omenesc. Adevărul este unitatea ideilor noastre. Spunem că o constatare este adevărată atunci când ea nu este contrazisă de alte concluzii ale experienţei sau ale inteligenţei. O părere devine adevărată atunci când ea poate fi unificată, coordonată, armonizată în planul general al inteligenţei noastre. De asemeni, spunem că un lucru este frumos atunci când el manifestă o asemenea armonie a aparenţei lui, încât ochiul care îl priveşte, sau urechea care îl ascultă poate să**-**i cuprindă ca pe un tot, cu uşurinţă şi încântare. Dacă adevărul este armonia ideilor, frumosul este armonia aspectelor sensibile. Cât despre bine, el pare a nu fi altceva decât armonia faptelor şi tendinţelor, perfecta lor încatenare în planul moral al sufletului individual şi în acela al societăţii. Spunem că o faptă este bună atunci când suntem în drept a aprecia că nu izvorăşte conflict nici în interiorul nostru, nici în adunarea oamenilor. Este adevărat că binele poate fi realizat uneori numai prin luptă, cu noi înşine sau cu lumea din afară de noi, după cum şi adevărul sau frumosul nu pot fi obţinute adesea decât prin ostenelile, uneori istovitoare, ale cercetării sau creaţiei. Dar victoria binelui, a adevărului şi frumosului, aduc până la urmă pacificarea, eliminarea contrazicerilor şi a conflictelor.

Asupra acestor lucruri mi se pare că acordul punctelor de vedere poate fi stabilit cu destulă uşurinţă. Nu voi insista deci **într-**o problemă a cărei soluţie mi se pare azi larg împărtăşită. Mai folositor este să facem o observaţie relativă la o împrejurare mai ascunsă, mai rareori pusă în lumină, dar a cărei valoare teoretică şi practică nu cred că poate fi nesocotită. Ideea «unităţii», sub categoria căreia modernii aduc şi adevărul şi binele şi frumosul, este o idee de provenienţă estetică, un vechi

rezultat al oamenilor care au reflectat asupra frumuseţii. Pentru a o regăsi în momentul de splendoare al naşterii ei, trebuie să coborâm cu mintea în trecut până la vechii greci, la chipul cum şi-au organizat ei reprezentările lor despre lume.

Înainte de greci, la diferitele popoare ale Orientului, cunoştinţa parcursese diferite sectoare ale lumii, fără ca gândul totalităţii lor unitare să se fi format, cu energie şi claritate. Rezultatul acesta a fost una din marile victorii ale spiritului grec. Prin**tr-**un concurs de împrejurări pe care ne-ar fi greu să-i lămurim acum, dar care alcătuieşte o taină măreaţă şi delicată, grecii au fost cel dintâi popor care a ajuns a cunoaşte nu numai fragmente din univers, dar şi universul ca întreg, imensa şi bine ordonata structură a tuturor lucrurilor laolaltă, armonia lor integrală. Acestei totalităţi i-au dat grecii numele de «cosmos», un cuvânt care în chip foarte caracteristic desemnează şi realitatea frumoasă, frumuseţea lumii. Cosmosul este nu numai totalitatea lucrurilor, dar şi armonia lor desăvârşită. Timp de mai multe sute de ani, cât a durat strălucirea ei, vechea cultură clasică a fost călăuzită de ideea cosmosului. Ştiinţa veche nu era altceva decât speculaţia asupra armoniei dintre lucruri, asupra raporturilor secrete ca* e le înrudesc şi le leagă. Scopul de viaţă al înţeleptului era obţinerea armoniei lăuntrice sau recunoaşterea rostului fiecăruia în ansamblul armonios al lumii, pe care urmează să-i îndeplinim, când e nevoie cu resemnare, dar totdeauna cu pietate, cu adâncă închinare pentru viaţa marelui Tot care ne înglobează şi ne conduce. Frumuseţea aspectelor particulare ale lumii nu era nici ea altceva decât unitate în varietate, un reflex al unităţii supreme. **S-**ar putea spune că în toate silinţele lor mai înalte de cultură, vechii greci căutau să regăsească cosmosul, frumuseţea lui. Este deci drept a spune că în

experienţa estetică **s-**au format criteriile de cultură ale vechilor greci.

…Ale grecilor şi ale modernilor. Căci deşi subiectivismul modern socoteşte că aspiraţia către unitate nu; este pusă în mişcare atât de structura obiectivă a universului, cât de întocmirea naturală a fiecăruia din noi „vechiul resort estetic poate fi încă recunoscut. Astăzi însă preocuparea de frumuseţe este motivul care animă silinţele de cultură ale celor mai nobili dintre noi. S-a**r** putea crede că nu există vreun om mai depărtat de orice preocupare estetică decât savantul modern care explorează tainele naturii, chipul în care lucrurile se înlănţuiesc în domeniul limitat de experienţe, pe care investigaţia sa îl cutreieră. Şi cu toate acestea, şi în timpul cercetării sale, dar mai cu seamă la sfârşitul ei, atunci când ajunge scopul care n-a încetat să-i călăuzească tot timpul, savantul simte ceva din bucuria care răsplăteşte pe artist, bucuria lucrului închegat, unificat, armonios. O undă de încântare estetică trece şi prin sufletul învăţatului care se străduieşte să găsească adevărul. Tot astfel, omul de bine este condus în toate acţiunile lui de o preocupare estetică. În sentimentul estetic al acţiunii aflăm una din principalele indicaţii cu privire la ceea ce este îngăduit sau nu. O faptă rea este şi o faptă urâtă, după cum o acţiune bună este şi frumoasă. Nobleţea şi vitejia, puritatea şi cumpătarea sunt manifestări frumoase ale caracterului omenesc, încât conştiinţa cea mai zdruncinată, ajunsă să se îndoiască de legi şi de principii, continuă să găsească în sensibilitatea estetică măsura şi regula faptei. Ce să mai vorbim despre rolul regulator al sentimentului frumuseţii, în munca pe care fiecare din noi o îndeplineşte? Munca încetează de a mai fi un blestem, o povară şi o osteneală atunci când ea este executată cu preocuparea de a o face cu frumuseţe şi de a o dezvolta până la rezultate care au

închegarea şi armonia lucrurilor de artă. Cel mai umil lucrător, în domeniile cele mai modeste ale muncii, are prilejul să se simtă eliberat şi înălţat ca un artist, dacă năzuieşte să dea produselor minţii sau mâinilor sale desăvârşirea lucrurilor frumoase. De aceea, nu poate fi îndrumare mai bună pe care am putea-o adresa acelora care se plâng de asprimea sau de alte neajunsuri ale muncii lor, decât îndemnul de a se sili către măiestrie. Măiestrul muncii lui este un om liber şi fericit. Povara trebii lui se uşurează. Ostenelile i se alină. Şi răsplata sforţărilor îi revine mai întâi în sentimentul de bucurie al lucrării fericit conduse şi a produsului bine întocmit. De unde provine oare această bucurie? Poate din aceea că, în cea mai neînsemnată lucrare frumos încheiată, străluceşte ceva din plenitudinea divină, odihnind în sine însăşi, a universului întreg.

Şi cu toate acestea, se spune uneori, frumosul însuşi, deşi are atâta putere de iradiere, o valoare călăuzitoare atât de mare, posedă în firea lui o limită, o insuficienţă. Vraja frumosului seacă la un moment dat puterea omului şi stăvileşte sforţarea lui. Dincolo de frumuseţe, adică dincolo de ce **s-**a închegat şi **s-**a închis în armonie deplină, nu mai pare a fi nimic. Omul care a atins frumuseţea nu mai are niciun motiv să continue munca lui, cercetarea, creaţia, ostenelile pe drumul binelui. Şi de fapt în naturile precumpănitor estetice, adică în acelea care sunt minate în tot ce fac de năzuinţa către realizarea frumoasă, există un statism, o graniţă, peste care închipuim elanuri mai generoase, zboruri mai îndrăzneţe. În clipele când face astfel de constatări, spiritul doreşte frângerea armoniilor încremenite, contrazicerile fecunde, conflictele bogate în germeni noi. Raţiunea pentru care epocile de clasicism perfect au fost totdeauna urmate de romantismul tulbure, frământat, mustind de viaţă nouă, stă în oboseala şi

insatisfacţia pe care ne-o produce uneori armonia frumuseţii. Totuşi, dacă luăm bine seama, conflictul, lupta, mişcarea nu pot fi niciodată dorite pentru ele însele. Cine sfărâmă armonia, o face pentru a o recâştiga la alt nivel. inu frumuseţea este la un moment dat respinsă, ci sărăcia ei relativă, lipsa ei de conţinut îndestulător. Zdrobim unităţile bine întocmite, pentru a putea spori elementele lor astfel liberate şi pentru a le putea grupa apoi **într-**o unitate mai vastă. Conflictul nu poate fi un scop. Ţinta finală este tot armonia întrezărită prin vălul tulbure al agitaţiei preferate o singură clipă.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul veacului trecut, **s-**a produs, după cum se ştie, o trecere ca cea arătată mai sus, de la armonie la conflict, de la închegare la căutare. Oamenii care zdrobeau formele de viaţă ale lumii vechi, nu o făceau atât pentru că această lume nu era bine întocmită, ci pentru că era prea bine întocmită, prea închisă în limitele ei riguros fixate, prea statică, nu destul de încăpătoare. Oamenii doreau să cucerească noi conţinuturi de viaţă şi să obţină armonii mai ample. Atunci, în acea mare criză a idealurilor umane, pe care în chip fatal o aduc cu sine toate epocile de răvăşire, filosofia a abordat problema valorilor omeneşti, speculând asupra triadei: bine, adevăr, frumos. Idealismul german şi spiritualismul francez au încercat să reconstituie tabla zdruncinată a valorilor, amintind agitaţiei contemporane finalităţile permanente ale conştiinţei umane. Concepţia noastră despre valori, despre înţelesul şi scopurile culturii, a rămas până azi îndatorată acelor mari elaboraţii ale gândirii. Dar tot atunci, în aceeaşi vreme în care cultura omenească încerca să câştige o nouă conştiinţă despre sine şi puncte fixe de reper în frământarea vremii, înţelegerea estetică a vieţii a sărbătorit mari triumfuri. Prin Goethe, prin Schiller, prin

Hölderlin, prin întregul curent al neo-umanismului german, **s-**a stabilit în conştiinţa timpului aspiraţia către unitate, către armonie. Comandamentul frumosului răsună încă puternic, la un interval de aproape un secol şi jumătate, din tabăra acelora care au organizat, pentru întreaga lume modernă, înţelesul estetic al vieţii. Vechii greci n-au avut mai vrednici continuatori decât acei bărbaţi care ne-au făcut a înţelege din nou armonia suverană a cosmosului şi reflexul ei în oricare din lucrurile fericit conformate ale silinţelor noastre.

Astăzi, ne găsim **într-**un moment foarte asemănător cu acela care, cu un secol şi mai bine în urmă, simţea nevoia reafirmării idealurilor permanente ale omului şi al sensului estetic al vieţii. Să plecăm urechea la marile învăţăminte ale trecutului şi să înţelegem, în mersul nostru pe drumurile viitorului, semnificaţia permanentă a frumosului.

1941

Semnificaţia filosofică a artei

Descoperirile astronomice ale erei noastre culminau, la finele veacului al XVII-lea prin epocalele teorii ale lui Isaac Newton, care, confirmând întru totul viziunea heliocentrică produsă de Copernic cu o sută şi mai bine de ani în urmă, preciza în acelaşi timp legile care mişcă întregul univers şi garantează armonia lui. Niciodată mintea omenească nu ajunsese la sentimentul unei mai depline încrederi în puterile ei, capabile să surprindă misterul lucrurilor, decât în acest moment în care publicarea cercetărilor relative la gravitaţia universală păreau a lumina pentru întâia oară în chip cu totul limpede uriaşele posibilităţi ale inteligenţei omeneşti. Newton devine în aceşti ani ai revelaţiei obiectul unui cult aproape mistic. Astronomul Halley, interpretând sentimentul general, însoţeşte una din ediţiile operei capitale *Naturalis*

philosophiae principia mathematica <*Principiile matematice ale filosofiei naturale*> cu următoarea poemă, pe care o putem considera drept un document cultural de primul ordin:

«Iată regula cerului – scrie Halley – iată calculul lui Dumnezeu, legile pe care suveranul creator a voit să le respecte, atunci când a făcut începutul lucrurilor; iată temeliile pe care a ridicat operele sale. Sanctuarele tainice ale cerurilor sunt deschise şi cunoaştem acum forţa care învârteşte globurile cele mai îndepărtate. Soarele imobil sileşte astrele să graviteze în jurul lui; el nu le îngăduie să se mişte în linie dreaptă, de-a lungul vidului imens, ci le târăşte pe toate **într-**un cerc regulat, al cărui centru este el însuşi. Vedem acum calea impusă cometelor înspăimântătoare şi nu ne mai minunăm de apariţia astrelor încomate. Am aflat de ce argintia lună urmează un curs inegal, de ce, nesupu**nându-**se până astăzi nici unui astronom, scutură frâul numerelor, de ce nodurile ei revin, de ce discul ei se măreşte. Am aflat prin ce forţă schimbătoare Phebe, când goneşte marea, dezgolind nisipurile, când o azvârle peste maluri: minuni care chinuiră atâta vreme gândirea înţelepţilor! Totul **s-**a dat pe faţă: ştiinţa a risipit norii. Ridicaţi-vă, muritori, lăsaţi grijile pământeşti şi cunoaşteţi de-aci înainte puterea spiritului nostru născut din cer… Celebraţi, împreună cu mine, prin cântece de laudă, pe descoperitorul acestor adevăruri misterioase, pe Newton cel îndrăgit de muze… Nici unui alt muritor nu i-a fost dat să se apropie mai mult de zei.»

Răsunetul descoperirilor lui Newton şi al modificărilor provocate în sentimentul intim al omului modern n-au întârziat să-şi producă rezultatele lor în filosofia speculativă a vremii. Poate în această privinţă nu există un document mai elocvent ca filosofia lui Leibniz,

care în viziunea armoniei prestabilite a lumii, în mijlocul căreia sentimentul optimist al vieţii devine afectul firesc al cugetătorului, obţine expresia speculativă corespunzătoare noilor cuceriri ale ştiinţei. Ideea armoniei universale, a naturii şi graţiei, a sufletului şi corpului, a cauzelor finale cu cele mecanice etc. sunt în filosofia lui Leibniz dezvoltarea reprezentării despre armonia universului fizic, demonstrată de Newton. Lumea este pentru filosoful german ca atelierul unui ceasornicar în care toate ornicele ar indica în fiecare moment exact aceeaşi oră. Este sigur că dacă marile descoperiri astronomice ale Renaşterii, culminând în geniala ipoteză explicativă a lui Newton, nu **s-**ar fi produs, reprezentarea armoniei prestabilite a universului nu ar fi apărut în aceleaşi forme. Dumnezeu, ne spune Leibniz, exercită «o matematică divină sau o mecanică metafizică». El creează «monadele» după un plan matematic, comportâ**ndu-**se ca un «inginer al maşinii universale». Mecanismul universului conciliat cu libertatea şi spontaneitatea divină era o idee familiară lui Newton. Poate că Leibniz n-ar fi adoptat-o în lipsa confirmărilor pe care i le aducea teoria gravitaţiei.

În timp însă ce ideea armoniei lumilor se organizează prin**tr-**o contribuţie variată, până când Leibniz să-i dea cunoscuta expresie teoretică, o serie de astronomi remarcă unele fapte menite mai degrabă **s-**o zguduie. În anul 1572, Tycho Brahe observă, la 11 noiembrie, o nouă stea în constelaţia Casiopeii, care din zi în zi devenea mai luminoasă. Făcut atent asupra fenomenului, landgraful Philipp von Kassel, un amator de astronomie, cere lămuriri lui Kaspar Pencer, matematicianul din Wittemberg. Apariţia noii stele din constelaţia Casiopeii i se pare lui Kassel un fapt de creaţie nemaiîntâlnit. Pencer respinge însă ipoteza. Aristoteles ne-a asigurat că în regiunea stelelor nimic nu se mai creează, şi Scripturile ne învaţă că

Dumnezeu se odihneşte de când a creat lumea. Mişcarea, naşterile şi dispariţiile aparţin exclusiv lumii sublunare; lumea supralunară odihneşte de-a pururi în propria ei perfecţiune; vechiul gând aristotelic putea fi bine împăcat cu învăţăturile Bisericii. După 16 luni noua stea dispare, şi Tycho Brahe scrie o carte asupra fenomenului, în care susţine ideea că, împotriva opiniei lui Aristoteles, unele procese se pot petrece şi în regiunea supralimară. Noua stea, arată Tycho Brahe, trebuie să fi fost produsul de condensare al ceţii luminoase răspândite în Calea Lactee, căci putem admite că şi materia eterică trece prin mai multe forme. Alcătu'irea aceasta n-a devenit însă o stea durabilă, şi trecătoarea ei înjghebare s-a risipit. Profesorul Heinrich Schmidt, din referatul căruia împrumut aceste felurite date interesând istoria astronomiei, are dreptate să observe că în vederile lui Tycho Brahe «apare pentru întâia oară în timpurile moderne ideea evoluţionistă în cosmologie şi, în acelaşi timp, geniul marelui astronom atinge gândul selecţiumi cosmice pe care, după Darwin, abia Charles du Prel trebuia să-l reia şi să-i dezvolte».

Fenomenul apariţiei unei stele noi se repetă în 1600 şi 1604. Kepler, care îl observă cu cea mai mare atenţie, până la dispariţia lui, opinează că astronomii **s-**au găsit poate în faţa unui act de creaţie divină, dar cum ipotezele mistice trebuie excluse atâta timp cât cele ştiinţifice nu sunt istovite, este îndemnat să admită o nebuloasă cerească, existentă pretutindeni în spaţiul cosmic, nu numai în Calea Lactee, şi care, prin condensare, poate produce din când în când astre noi. Ideea nebuloasei cereşti a fost una din cele mai fecunde în istoria, cosmologiei. Descartes o adoptă atunci când explică apariţia corpurilor cereşti prin vârtejuri produse în materia universală. Aceeaşi idee se regăseşte la baza îndrăzneţei încercări de a reconstitui istoria naturală a cerului, pe care

Kant o întreprinde în 1755 şi Laplace o repetă, fără să fi cunoscut teoria kantiană, în 1796. împotriva lui Newton, Kant observă că armonia cerească n-a putut ieşi gata făcută din mâna lui Dumnezeu. Dumnezeu va fi creat numai materia primitivă, răspândită haotic în spaţiu, formele pe care aceasta le va fi luat în mină şi raporturile pe care acestea continuă să le întreţie, rezultând exclusiv din propriile legi mecanice ale materiei.

Ideea newtonian-leibnizeană a armoniei prestabilite primeşte o puternică lovitură prin teoria lui Kant. Armonia universală nu este pentru Kant o *dată*, o stare originară a lucrurilor, ci un *produs*, rezultatul unui proces. În prefaţa operei sale: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verjassung und dern mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäude nach N ewtonischen Grundsatzen abgehandelt <Istoria generală a naturii şi teoria cerului sau încercare asupra constituirii şi a originii mecanice a întregului univers, după principiile lui* Newtonun text care nu poate fi îndeajuns meditat de cercetătorul care urmăreşte istoria gândirii, ideea armoniei universale este supusă unui riguros examen. Kant este pe deplin conştient că negarea conceptului armoniei originare şi înlocuirea lui prin acela al armoniei produse va întâmpina rezistenţa cercurilor religioase, căci, scrie el, «dacă alcătuirea lumii cu întreaga ei ordine şi frumuseţe nu este decât un rezultat al materiei abandonate propriilor lor legi mecanice, dacă mecanica oarbă a puterilor naturale poate să se dezvolte cu atâta splendoare din haos şi poate singură să ajungă la o asemenea desăvârşire, atunci slăbeşte cu totul forţa dovezii despre creatorul divin, pe care obişnuim a o scoate din contemplarea frumuseţii lumii, natura îşi ajunge sieşi, guvernarea dumnezeiască devine inutilă, Epicur reînvie în mijlocul creştinismului şi înţelepciunea păgână sapă credinţa...».

Privite mai de aproape, lucrurile nu stau însă aşa, căci, adaugă Kant, «dacă legile eficiente ale materiei sunt şi ele o consecinţă a unui plan suprem, atunci ele nu pot avea alte determinări decât să realizeze singure planul pe care suprema înţelepciune şi I-a propus». Convins că poate împăca punctul de vedere ştiinţific-evolutiv cu acel mistic-teologic, Kant presupune existenţa unei materii cosmice, răspândite haotic în lume şi care, supusă legilor gravitaţiei, acţiunilor şi reacţiunilor pe care aceste legi le determină în masa ei, ajunge să organizeze în cele din urmă vasta armonie a universului. Prin simplele legi ale materiei, cosmosul se desprinde din haos.

Cine reflectează astăzi din nou la explicarea genetică a armoniei universale, aşa cum ne-a propus-o Kant, îşi poate spune că ea a dat noi motive de speranţă sufletului omenesc. Căci armonia universală, ne învaţă Kant, nefiind originară, nu este numai produsă, ci şi *necesar* produsă. Haosul primitiv se dezvoltă în cosmos **într-**un chip inevitabil, prin însăşi funcţiunea legilor universale. Şi dacă Dumnezeu nu va fi făcut lumea armonioasă din primul moment al creaţiei, el a dorit totuşi ca lumea să devină armonioasă, supu**nând-**o unor legi capabile **s-**o ordoneze cu timpul. Gândul kantian a cunoscut o treptată extindere în tot decursul veacului al XIX-lea. Ceea ce **s-**a petrecut cu materia cosmică nu **s-**a putut petrece apoi cu materia vie, apoi cu viaţa socială şi spirituală a omenirii? întrebarea aceasta şi-a pus-o evoluţionismul veacului trecut, răspunzând afirmativ. În vasta sinteză a lui Herbert Spencer, fiinţa este arătată dezvoltâ**ndu-**se prin diferenţieri şi integrări necurmate, către o ordine sinergetică a lucrurilor din ce în ce mai minuţioasă şi mai vastă. Cosmosul izvorăşte necontenit din haos. În întinsele domenii ale fiinţei, sunt regiuni în care procesul acesta este aproape desăvârşit, altele în care el este foarte

departe împins, altele în care el este cu totul începător şi necristalizat încă **într-**o ordine oarecare. Aceste din urmă regiuni sunt ale vieţii sociale şi morale ale omenirii, unde prezenţa conflictelor, a răului şi. a durerii, anarhia înclinaţiilor, lupta dintre instincte şi raţiune dovedesc că procesul integrărilor armonioase a rămas încă primitiv… A rămas primitiv, dar se poate dezvolta mai departe. Lămurind în perspectivele de viitor ale omenirii o ordine socială mai bună şi o viaţă morală scutită de luptele şi înfrângerile individului actual, funcţionând «fără obligaţie şi sancţiune», evoluţionismul veacului al XIX**-**lea este susţinut de un sentiment optimist al vieţii. Acelaşi optimism poate fi nutrit şi în ordinea cunoaşterii, unde se poate aştepta o unificare treptată a ideilor noastre, o eliminare progresivă a contradicţiilor dintre ele. Scopul filosofiei este, în concepţia evoluţionismului, să coordoneze rezultatele diferitelor ştiinţe particulare **într-**o amplă icoană armonioasă a lumii. Filosofia trebuie să devină cosmosul cunoştinţelor omeneşti.

Oriunde am îndrepta privirile noastre, în natură ca şi în cultură, înţelepciunea modernă pare a ne învăţa că armonia nu se găseşte la începutul lucrurilor şi al proceselor, ci la sfârşitul lor. Dar mai cu seamă printre produsele spiritului omenesc, în nenumăratele înfăţişări ale culturii, armonia este încă o ţintă îndepărtată. Există totuşi un singur produs omenesc care realizează armonia de pe acum şi în fiecare moment al manifestării lui. Acest produs al spiritului şi îndemânării este arta. **S-**ar putea spune că neexistând o singură artă, ci mai multe, şi nici un singur tip de opere, ci tipuri diferite, inspirate de tendinţe variate, arta ar putea aspira ea însăşi către o integrare a formelor ei, **într-**o unitate mai comprehensivă. Adevărul este însă că varietatea indefinitivă a operelor de artă nu configurează un conflict. Operele de artă cele mai

deosebite stau alături fără ca pe limita coexistenţei lor să se schiţeze vreo coliziune, ca tot atâtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără putinţa de a se stânjeni reciproc şi, prin urmare, neimpunând spiritului omenesc nevoia de a le integra **într-**o formă superioară şi mai amplă. Nesocotind acest adevăr atât de elementar, **s-**a formulat uneori programul întrunirii artelor sau **s-**a ajuns la acel eclectism al stilurilor, care a făcut adevărate ravagii în secolul al XIX**-**lea. **S-**a crezut că vremea noastră trebuie să nutrească şi în domeniul artistic aspiraţia către integrare şi unificare, atât de legitimă în ştiinţă, în morală, în viaţa socială. Dar odată cu aceasta **s-**a trecut peste faptul că arta, întrupând în fiecare din realizările ei valori nefungibile, unităţi neînsumabile, că ea fiind «la ţintă în fiecare moment al său», după cum sună formula elocventă a lui Goethe, tendinţa de a obţine, în legătură cu ea, forme mai largi de integrare nu este nici legitimă, nici posibilă.

Înţelegerea artei ca armonie este o idee foarte veche în istoria doctrinelor de estetică. O întâmpinăm pentru întâia oară în *Poetica* lui Aristoteles, unde în cap. VIII se aduc următoarele precizări în legătură cu structura epopeii:

„Subiectul nu-i unul **–** observă Aristoteles **–** întrucât priveşte un singur personaj. Doar multe şi nenumărate sunt întâmplările puţind să se ivească în viaţa cuiva, fără ca, din unele din ele să reiasă o unitate; şi tot astl el faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acţiune. De aceea, greşit mi se pare a fi procedat poeţii, când **s-**au apucat să scrie care o *Heracleidă*, care o *Teseidă*, ori alte poeme de soiul acesta, cu gândul că, dacă Heracles a fost unul, o operă despre el va fi şi ea neapărat unitară. Homer, în schimb, care excelează în atâtea alte privinţe, pare a fi văzut bine şi aci, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc. Într-adevăr,

compunând *Odiseea*, nu **s-**a gândit să cuprindă în ea toate păţaniile eroului **–** faptul de a fi fost ră» it pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oştilor, întâmplări a căror legătură nu era de ajuns de strânsă, pentru ca una să**-**i urmeze celeilalte, în chip necesar ori numai verosimil **–**, ci a compus**-**o în jurul unei singure acţiuni, în înţelesul dat de noi cuvântului, şi aşijderi şi *Iliada*. Aşa precum în celelalte arte imitative, imitaţia e una ori de câte ori obiectul ei e unul, tot aşa şi subiectul, întrucât e imitaţia unei acţiuni, cată să fie imitaţia unei acţiuni unice şi întregi, iar părţile aşa fel îmbinate ca, prin mutarea din loc a uneia ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea

%

ce **–** fie că e, fie că nu e **–** n**-**aduce cu sine o deosebire vizibilă.» 1

Armonia operei este înfăţişată aci ca efectul unităţii în varietate. Aristoteles cere ca subiectul unei ooere literare să fie făcut din**tr-**o pluralitate de întâmplări. dar din**tr-**o pluralitate de întâmplări care se compun întreele, care pot alcătui laolaltă un întreg. El cere apoi ca elementele acestui întreg nu numai să se îmbine între ele, dar să se îmbine cu necesitate, în aşa fel încât eliminarea sau schimbarea din loc a unuia singur din aceste elemente să modifice întregul ori să**-**i corupă. Pentru o astfel de îneatenare necesară de elemente nu putem găsi alt termen decât acel de armonie. Aristoteles. este primul teoretician al operei de artă ca un produs armonios. Platon văzuse în frumuseţe reflexul unei idei. Aristoteles recunoaşte în artă produsul omenesc ai prelucrării unui material. Desigur, consideraţiile sale au în vedere numai armonia fabulaţiei unei opere literare, a acţiunii, a subiectului ei. Este evident însă că, pe ba-l zele stabilite de Aristoteles, se putea merge

mai departe, până la sesizarea armoniei tuturor elementelor unei opere, nu numai a elementelor ei fabulatorii, după cum vederea sa putea fi generalizată pentru toate operele artei, nu numai pentru cele ale literaturii. Consecinţele ideilor lui Aristoteles au apărut toate cu timpul.

Conceptul aristotelician al unităţii în varietate este aplicat de Vitruv în arhitectură. În tratatul de *Arehitectura*, marele teoretician, contemporan cu August, reduce întreaga estetică a artei de a construi la câteva principii fundamentale, dintre care cel mai însemnat este acel al *simetriei*, pe care o defineşte:

«Item symetria est ex ipsius operis membris convenienseonsensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem rataie partis responsus» («Simetria este consensul care rezultă din însăşi membrele operei, adică corespondenţa dintre părţile separate şi totalitatea figurii pe baza unei unităţi de măsură”).

Conceptul simetriei ocupă o poziţie centrală în estetica lui Vitruv. Căci dacă o operă arhitectonică trebuie să manifeste şi o anumită proporţie (*ordinatio*) între părţile ei, apoi o potrivită aşezare a lor laolaltă (*dispositioj*, frumuseţea ei nu devine perfectă decât atunci când se produce acel consens între părţi şi acea corespondenţă între acestea şi întreg, pe care le exprimă termenul de *simetrie*. Euritmia, în care Vitruv recunoaşte un alt principiu esenţial al arhitecturii, nu este decât latura subiectivă a simetriei, este simetria devenită sensibilă ochiului celui care priveşte. Simetria exprimă un raport pur matematic. Euritmia este acest raport făcut asimilabil pentru privirile noastre, o lucrare în care artistul se vede uneori nevoit să tempereze pura simetrie matematică, pentru a obţine simetria ca *impresie*. Simetria arhitectonică, în concepţia vitruviană, este un reflex al

ordinii universale, aşa cum o concepuse Pitagora şi Platon. Rădăcina ei este mistică, încât, după cum observă unul, din comentatorii săi, în categoriile lui Vitruv se manifestă nu o estetică formalistă, ci una conţinuţistă. Când spre finele veacului al XV-lea, Renaşterea italiană redescoperă tratatul lui Vitruv, L.B. Alberto, arhitectul şi teoreticianul florentin, renunţă la perspectiva mistică a canoanelor lui Vitruv, dar păstrează conceptul frumuseţii artistice ca o corespondenţă între părţi şi întreg, corespondenţă pentru care Alberto nu mai întrebuinţează termenul grecesc de *symetria*, ci pe acel latinesc *concinnitas*, împrumutat tratatelor de retorică ale lui Cicerone.

„Ca să existe frumuseţe – scrie Alberti – este necesară, pe baza raţiunii, o anumită concinitate a tuturor părţilor cu întregul căruia ele îi aparţin, încât să nu poţi să adaugi, să iei sau să modifici ceva, fără ca prin aceasta să nu le faci mai improbabile.» (< Sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sunt: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quim improbabilius reddatur.»)

Aceste cuvinte din urmă amintesc destul de aproape pe acele ale lui Aristoteles, care cerea ca părţile unui întreg să fie «aşa fel îmbinate încât, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat».

Cu toată laicizarea conceptului de armonie la un L.B. Alberti, reprezentarea mistic-cosmologică rămâne în intenţiile lui, încât o vedem reapărând îndată ce Leib niz exprimă în micul său tratat *Despre beatitudine* gânduri cu mult răsunet asupra întregii dezvoltări a esteticii în veacul al XVIII-lea şi al XIX-lea. Universul era. În adevăr, pentru Leibniz, armonia ierarhică a monadelor. Fiecare monadă îşi reprezintă universul în forme mai mult sau mai puţin clare şi distincte, adică mai clare sau mai obscure, mai

distincte sau mai confuze. Produsul percepţiei, în acelaşi timp clare şi confuze, a armoniei universale, adică a unei percepţii luminoase, dar în acelaşi timp lipsite de distincţia lămurită a părţilor care alcătuiesc această armonie, este reprezentarea frumuseţii. În lucrurile frumoase, conştiinţa omului îşi reprezintă cu claritate, dar fără distincţie, armonia uni **–** versală, unitatea în varietatea tuturor lucrurilor. Spiritele devin, în actul de contemplaţie estetică, pentru a întrebuinţa propriile cuvinte ale lui Leibniz, nu numai «oglinzile vii şi imaginile universului creaturilor, dar şi imaginile divinităţii, a autorului însuşi al naturii, capabile să cunoască sistemul universului şi să imite ceva din el prin operele sale arhitectonice; fiecare spirit devenind un fel de mică divinitate în sectorul său».

Nu voi depăna mai departe consecinţele gândirii lui Leibniz. Am făc**ut-**o şi altă dată. Este destul să spun că pe fundamentele leibniziene a construit Baumgarten primul tratat sistematic de estetică, în care frumuseţea este definită drept «perfecţiunea cunoştinţei sensibile». Pe acelaşi fundament îşi ridică Immanuel Kant edificiul său estetic, în care frumuseţea este înfăţişată ca un caz aparte al finalităţii. Şi vechile intuiţii sunt încă prezente] a W. v. 1 lumboldt, care vorbeşte undeva despre «caracterul cosmic al operei de artă». Ceea ce aş vrea însă a reţine din indicaţiile de mai sus, este că prin Leibniz se produce, în vremurile mai noi, joncţiunea dintre problema cosmologică şi problema estetică. El este acela care, reluând gândurile auguste ale antichităţii, dar accentuâ**ndu-**le modern, prin reliefarea caracterului estompat, mai mult vag**-**sugestiv decât limpede**-**intelectual, al impresiei estetice, aprofundează mai întâi, printre filosofii erei noastre, semnificaţia filosofică a artei. El este apoi acel care ne procură motivele admiraţiei cu care se cuvine să înconjurăm fiinţa artistului. Iată că nu numai savantul care

cercetează structura universului şi legile care menţin armonia lui poate deveni obiectul fervorii umane, dar şi artistul creator de frumuseţe. I\u numai un Newton, ca în ditirambul entuziast al lui Halley, este revelatorul arcanelor universale, dar şi oricare dintre arhitecţii, muzicienii, poeţii şi artiştii plastici, care, organizând imagini frumoase, îndrumează spiritul omului către cunoaşterea şi adoraţia lumii create de artistul divin, în armonie sau pentru armonie. Ba chiar, oricare dintre contemplatorii frumuseţii sesizează în ea ordinea universală şi realizează în acest moment unic al contemplaţiei, deşi numai în forme confuze, percepţia monadei supreme.

S-ar putea spune că frumuseţea artistică la care se referă Leibniz este aceea a Renaşterii ajunsă pe culmea ei. În operele acestei epoci plăsmuirea artistică dobândise formă închisă, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui, aşa cum şi-i reprezentau încă astronomii Renaşterii înaintea teoriilor nebuloasei, aşa cum şi-i reprezintă sistemul armonist al unui Leibniz. Un cercetător ca Simmel a făcut observaţii dintre cele mai ingenioase asupra formei organizată artistic în această epocă. În pictură, Renaşterea recomandă compoziţia piramidală, detaliile urmând să se dispună în jurul unei axe centrale şi în direcţia ei ascendentă, de la baza masivă către un punct culminant. Compoziţia piramidală în operele Renaşterii, a unui Raffael de pildă, corespundea viziunii ierarhice a unui cosmos dominat de Dumnezeu, adică acea viziune a lumii a cărei ultimă expresie o alcătuieşte monadologia lui Leibniz. Odată cu ivirea barocului, apare însă forma deschisă. Compoziţia se organizează în jurul unei axe verticale aşezate în dreapta sau în stânga tabloului, sau se grupează dedesubtul diagonalei care străbate tabloul de la stânga la dreapta. Prin această modalitate, care poate fi bine

urmărită în pânzele unui Rubens, şi pe care un Wolfflin a pus-o bine în lumină, se introduce reprezentarea mişcării, oamenii şi lucrurile părând duse de un curent dinamic, nu alcătuind o unitate statică şi finită. În timp ce Renaşterea reprezenta fiinţa, barocul înfăţişa devenirea.

Cu intermediile pe care le aducea reivirea în câteva rânduri a viziunii clasiciste, se poate spune că viziunea dinamică a vieţii este cu precădere îmbrăţişată de întreaga artă modernă. Simţul construcţiilor închise pare a se pierde din ce în ce mai mult. Naturalismul, cu deprinderea lui de a tăia compoziţia prin marginea tabloului, aduce o viziune fragmentară a lumii, a unui moment din**tr-**un proces, şi manifestă tendinţa de a nu rotunji, de a nu construi întreguri odihnind în propria lor plenitudine, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui. Impresionismul aduce imagini instantanee, la fel cu ale unui om care ar deschide ochii lui miraţi asupra lumii şi face să se simtă acelaşi refuz de a închega forme care îşi ajung lor însele. Nu cumva atunci înţelegerea artei ca cosmos se potriveşte numai operelor unei anumite epoci? Nu cumva armonia universală străluceşte numai în unele singure dintre plăsmuirile artei, aparţinând unui interval istoric determinat, în timp ce reflexul acestei armonii se întunecă în toate celelalte produse ale geniului artistic? Nu cumva cosmicitatea nu aparţine esenţei generale a artei, ci numai unuia singur dintre stilurile ei?

Trebuie să răspundem tuturor acestor întrebări în chip negativ. Toate creaţiile de artă, nu numai acele organizate în forme închise, sunt sau pot fi armonioase. În toate, întrucât sunt artă adevărată, părţile şi ansamblul întreţin între ele acea multiplă relaţie de corespondenţă, pe care o desemnează termenul de simetrie sau concinitate. În nicio operă cu adevărat izbutită nu este cu putinţă să modifici sau să suprimi un element fără ca

întregul să nu se modifice sau să nu se strice. Numai operele caduce sunt lipsite de concinitate; numai pe acestea le însoţim cu sentimentul că sunt nişte produse arbitrare sau că cel puţin unele din părţile lor sunt arbitrare, că ele ar putea fi altfel decât sunt în realitate. Dimpotrivă, sentimentul cu care însoţim operele în adevăr izbutite este acel al necesităţii. În acest sentiment al necesităţii se exprimă aprobarea noastră pentru întregimea operei şi pentru fiecare din părţile ei. În fluctuaţia universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decât este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decât aceea pe care o are. Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă, şi acest produs pe care trebuie să**-**i atribuim libertăţii, pentru că nimeni nu constrânge pe artist să creeze în afară de propria lui pornire, este în acelaşi timp produsul cel mai necesar din lume pentru că nu putem nici clinti nici schimba ceva din el. Simţul modern pentru relativitatea lucrurilor a emis uneori părerea că opera de artă nu are limite naturale, că ceea ce determină pe artist **s-**o încheie **într-**o anumită formă este oboseala sau nevoia de a o încredinţa mai curând publicului. Orice operă ar putea fi deci continuată dincolo de limitele pe care artistul i le fixează prin**tr-**un act oarecum arbitrar, şi ar putea fi revizuită şi modificată în unele din detaliile ei. Dacă împrejurarea aceasta este adevărată în realitatea empirică a lucrurilor, ea nu este deloc adevărată în realitatea lor esenţială. Căci dacă relativiştii ar avea dreptate, cum **s-**ar explica atunci sentimentul de insatisfacţie sau de dezaprobare cu care subliniem unele din părţile anumitor opere, cum **s-**ar explica faptul că în prezenţa unora din acestea resimţim părţi rămase nedezvoltate sau lungimi fastidioase şi adaosuri eterogene? Toate aceste reacţii ale sentimentului

estetic dovedesc că operele nedesăvârşite sunt oarecum dublate de modelul lor imanent şi perfect. Şi este poate sarcina cea mai de seamă a criticului, adică a celui mai delicat dintre contemplatorii de artă, să cuprindă aceste divergenţe dintre modelul imanent şi realizarea lui, lămurind în unele opere ceea ce ele ar fi trebuit să fie. Uneori însă nici simplii amatori, nici criticii n-au ocazia să constate aceste abateri, opera de artă pătrunzând în sufletul lor cu sentimentul unei stringenţe absolute, a unei coerenţe inalterabile. În faţa unor astfel de alcătuiri simţim lămurit că geniul artistic a atins treptele lui cele mai înalte. Şi astfel de alcătuiri pot fi nu numai acele care au forma închisă a cosmosului în imaginea newtonianleibnizeană, dar şi operele cu formă deschisă. Astfel variind formula repetată de câteva ori în istoria esteticii, putem vorbi mai potrivit decât despre caracterul cosmic al operei de artă despre caracterul ei de cosmicitate, adică de însuşirea ei de a reprezenta un sistem necesar în ansamblul lui şi în fiecare din părţile care îl compun.

Dezvoltările ide până acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii, în acord cu concluziile cele mai plauzibile ale ştiinţei şi ale filosofiei. Pentru concepţia modernă, lumea este proces, dar un proces în care sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile. Unui astfel de sistem îi dăm numele de armonie. Procesele lumii nu se dezvoltă însă pornind din acelaşi moment şi cu acelaşi ritm în toate planurile. În materia cosmică el pare a fi mai vechi şi pare a se fi organizat în sisteme mai stabile. Astfel, deşi nu putem spune şi nici nu este posibil ca procesul cosmic să fi încetat şi ca stabilitatea rezultatelor lui să fie absolută, totuşi armonia mecanică a universului este una din cele care pot comunica spiritului ideea de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta. Cum sistemul

cosmic era relativ stabilizat în momentul în care oamenii au alcătuit primele opere de artă, **s-**a recunoscut în armonia artistică un reflex al armoniei cosmice. Raportul trebuie însă mai degrabă inversat, căci nu este probabil ca procesul cosmic să fi încetat şi armonia rezultatelor lui să fie absolut stabilă, în timp ce împrejurarea aceasta este sigură pentru opera de artă, care prin perfecţiunea organizării ei reprezintă un sistem inevoluabil şi închis. În loc de a vorbi deci despre armonia cosmică a operei de artă, este mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului, ceea ce de altfel **s-**a făcut de mai multe ori. Dar mai cu seamă în legătură cu structura, activităţile şi rezultatele activităţii omeneşti, ori de câte ori întâmpinăm sisteme relativ închise şi stabile, suntem înclinaţi a le recunoaşte o calitate artistică. Astfel viaţa morală a omului întruchipează îndeobşte un sistem labil prin mulţimea conflictelor dintre principiile raţionale şi înclinaţiile instinctive. Când cele dintâi sunt mai puternice decât cele din urmă vorbim despre tăria caracterelor. Dar când principiile şi înclinaţiile se găsesc de acord, când orice conflict este eliminat, şi jocul motivelor morale alcătuieşte un sistem armonios, nu mai vorbim despre tăria caracterelor, ci despre frumuseţea lor. Tot astfel cercetarea ştiinţifică alcătuieşte un proces deschis, aporturile noi ale experienţei sau relaţiile dintre fapte neobservate până la un timp producând labilitatea sistemului nostru de idei. Din când în când apar însă cugetători care reuşesc să introducă ideile şi cunoştinţele timpului lor în sisteme relativ stabile şi acestor mari construcţii ale filosofiei le recunoaştem nu numai adevăr, dar şi frumuseţe. Caracter estetic atribuim în fine tuturor produselor muncii omeneşti care prin sistemul închis al factorilor şi elementelor lor, nereclamând nici adaosuri nici retuşări, amintesc perfecţiunea artei.

Stabilirea tuturor acestor sisteme este însă precară, în caracterul frumos al omului pot irumpe dintr-odată înclinaţii care să-i compromită echilibrul. Sistemele filosofice cele mai fericit închegate se compromit odată cu progresele experienţei sau cu noile cuceriri ale ştiinţelor particulare. Cât despre lucrurile cele mai frumos întocmite ale industriei omeneşti, ele nu dobândesc o deplină valoare de artă decât atunci când prin uzură sau prin dezafectare, încetând să mai fie obiecte de utilitate, încetăm noi înşine a le dori adaptate finalităţilor în veşnică schimbare ale nevoilor noastre. Arta singură manifestă un echilibru al organizării ei pe care nimic n-o ameninţă şi nimic n-o corupe, o armonie suverană şi incoruptibilă. Întregul proces al lumii se sileşte către perfecţiunea artei, de care se apropie din când în când fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificaţia filosofică a artei constă, după cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum, în formele ei proprii, prefiguraţia ţintei generale către care se sileşte întregul univers, cu reuşite deocamdată parţiale şi instabile. Succesul deplin şi permanent al operei de artă echivalează cu făgăduinţa succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obţinut pentru sine şi pe care spiritul omenense şi-i poate făgădui în toate domeniile activităţii lui. Opera de artă poate fi înţeleasă ca un adevărat program al vieţii spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a izbutit ei poate să izbutească tuturor ostenelilor omeneşti. În toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea până acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viaţă morală mai nobilă, o ştiinţă mai completă, mai adâncă, mai adevărată. Semnificaţia filosofică a artei se completează pentru cine ştie să înţeleagă că în armonia ei este configurat însuşi destinul

glorios al spiritului.

Se înţelege atunci care este responsabilitatea artistului în mijlocul culturii contemporane. Desigur, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumuseţea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului. Gustul şi conştiinţa modernă cer mai degrabă artei un spaţiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii şi vieţii, O artă alimentată din singurele aspecte de frumuseţe ale lumii, adică una în oare se reflectă numai ce a ajuns la o armonie relativă în procesul universal, este nu numai săracă în raport cu conţinutul de fapt al lumii, dar şi ameninţată să se perimeze prin însăşi explozia tuturor acelor forţe iraţionale şi anarhice ale lumii care prin adevărul lor pot compromite ficţiunea artei. Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumuseţea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-şi domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu stricteţe, de a obţine un lucru desăvârşit. Artistul este şi trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuşi, cel mai zelos în urmărirea perfecţiunii, reprezentantul cel mai tenace al forţelor organizatoare ale lumii. În practica vieţii comune ne putem mulţumi şi cu modesta contribuţie a bunăvoinţei morale. Din lanţul bunăvoinţelor se constituie progresul moral în întregimea speţei noastre. În ştiinţă savantul se poate mulţumi cu o simplă contribuţie fragmentară, deoarece rezultatele lui pot fi reluate şi completate de alţi cercetători. Artistul este însă autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogăţită şi desăvârşită de altcineva. Mărginită în sine însăşi, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui Lanţ. În ea se organizează şi se istovesc puterile unui singur om şi poate ale unei singure clipe. De aceea severităţile noastre faţă de artă sunt mai mari decât acele pe care obişnuit le îndreptăm către faptele vieţii practice şi

către cercetările ştiinţei. Nici uneia din acestea nu le cerem desăvârşirea. O operă de artă nedesăvârşită este însă nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface şi desăvârşi, dar şi o adevărată înfrângere a spiritului în năzuinţa lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. **S-**a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există şi responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaşte despre locul lui în mijlocul lumii.

1942

Indice de autori

Cuprins

sec. al XIX-lea şi ajunge până la reprezentanţii noului val, ca J.P. Richard, G. Poulet, R. Barthes, Tvetan Todorov, G. Genette şi alţii.

Metamorfozele criticii europene moderne nu reprezintă un act de reconstituire istorică a tuturor direcţiilor critice începând din a doua jumătate a veacului trecut şi până azi, ci o tentativă de a surprinde prin**tr-**o viziune istorică acele voci ale criticii care se aud în contemporaneitate. Diversificarea actului critic este urmărită cu rigoare prin acele tentative fundamentale ale gândirii critice care apreciază opera literară ca semn psihologic, istoric, sociologic, estetic, ca o reverie asupra unei reverii, sau ca un discurs asupra unui discurs, în felul acesta ies în relief aspectele specifice ale criticii literare europene moderne ca şi anticipările sale, precum şi continua metamorfozare a actului critic.

2 Schelling, *Vorlesungen über die Méthode des akademischen Studiums* (*Prelegeri despre metoda studiului academicy*, 1803, *Werke*, II, pag. 597.

1 Ideea dispariţiei artei pare a fi neliniştit şi pe Th. Gautier, v. În *Histoire du Romantisme* (*Istoria Romantismului* observaţia: «Spiritul în prada altor preocupări şi orientat către cercetările ştiinţifice şi istorice, **s-**a deturnat de la poezie* (pag. 58). Rândurile acestea sunt scrise în 1868.

1 – Dar marilor mistere din gândul creştinesc Podoabele frivole nu li se potrivesc.

Dar voi eu născocirea atât de vinovată Schimbaţi **într-**o poveste credinţa-adevărată.»

(Boileaţii *Arta poetică*. În româneşte de Ionel Marinescu, Kditura de Stat pentru Literatură şi Artă, col. „Biblioteca pentru toţi”, 1957, pag. 62).

1 «Şi-n vânt mă las Din loc în loc în răul pas Acelaşi joc

Care mă poartă De frunză moartă.

(Paul Verlaine, *Versuri*, în româneşte de G. Georgescu, Bucureşti, E.P.L.U., 1967.)

1 Frischeisen-Kohler, *Philosophie und Dichtung* (*Filosofie H poezie*), în *Kant-Studien* (*Studii despre Kant*).

XXX, Bd., 1916. pag. 93 şi urm.

Geiste der Mystik (*Originea filosofiei naturii din spiritul mistic*\ 1906; 2 Aufl., 1925, pag. 29 şi urm.

1 E. Dessoir, op. cit., pag. 154 şi urm. V. în acelaşi sens vechea observaţie a lui Novalis «Wie Epos, Lyra und Drama din Elemente der Poésie, se gibt es auch ahnliche Elemente der Szienz oder Wissenschaft...» («Aşa cum eposul, liricul şi drama sunt elementele poeziei, există elemente asemănătoare şi în ştiinţă»), op. cit., pag. 163.

1 R. D au în a 1, *Les limites du langage philosophique et les savoirs traditionels* (*Limitele limbajului filosofic şi ştiinţele tradiţionale*> în *Recherch.es philosophique's*, IV, 1934 – 4935, pag. 217 şi urm.

7 – Filosofie şi poezie

1 Diogene Laerce, *Vies, doctrines et sentences des priilosophes ilhistres* (*Vieţi, doctrine şi sentinţe ale filosofilor iluştri*), tr. fr. Genaille, Tome I, pag. 89.

1 H. Nohl, *Typische Kunsistile în Dichtung und Musik* (*Stiluri de artă tipice în poezie şi* muzică în voi. *Stil und XVeltanschauung <Stil şi Weltanschauungy*, 1920. pag. 95 şi urm.

1 R, Haman n, *Der Impresionismus în Leben und Kunst* (*Impresionismul în viaţă şi artă*>, 1907, 2 Aufl., 1923, pag. 56 şi urm., apoi pag. 85 şi urm.

1 Citat după traducerea domnului D.M. Pippide, Buc., 1940.